INTERNATIONES

فكر وفن

51

«آه أصدقائي : ليس بهذه الصرخات
بل دعونا نترافق بلهجة أكثر بشاشة
وأكثر صداقة !»

أيها الفرح، ياصوتاً من السماء جميلاً،
الابنة من اليزيوم
فنحن ندخل مداخل مشربة بالسرور
سماوية، هي معابدك
سحرك يسيطر من جديد
على مافرقته الموضة
كل الناس يعودون إخوة
حيث يخفق جناحك الحنون
والذي تصيب رميته
أمزجوا نداءاته الفرحة!
بلى - من يملك فقط روحا واحدة
اذكروها على الكرة الأرضية!
أما الذي لايستطيع رغم كل شيء،
فعليه أن ينسحب باكيا من هذه الجماعة.
الفرح تشربه كل الكائنات
من صدر الطبيعة الخصب
كل الأخيار، وكل الأشرار
يتبعون عبق ورودها
قبلات أعطتنا وعنبا.
صديق يختبر عند الموت
فحب الحياة يعطى حتى للحشرات.
والملك يقف أمام الله
فرحاً، كيف تحلق شموسه
في آفاق السموات الرائعة الشاسعة
غيروا، يا إخواتي، مسيركم
فرحين، كبطل بالنصر
أعانقكم جميعا، أنتم الملايين
وأعطي العالم كلّه قبلاتي
إخوة، تحت خيمة النجوم
فهناك يسكن أب رؤوم!
فهل تسقطون جميعاً أيها الملايين؟
هل تحس الخالق أيها العالم؟
ابحث عنه فوق خيمة النجوم!
فلاشك أنّه يقيم فوق النجوم

فريدريك شيلر (1759-1805)

«أيتهـا الحـريـة! أيتهـا الشـرارة السـماويـة الجميلة!» صرخـة انطلقت من مئات الحناجر المحتفلة والمهللة . أما قائد الأوركسترا ليونهارد برنشتاين المعروف بالتزامه السياسي، وقدرته على الاندفاع في المواقف الحماسية، فهو الذي لاءم بين كلمات شيلر هذه، والسيمفـونيـة التـاسعـة لبيتهوفن (وحجته في ذلك أن شيلر لو كان حاضرا لوافق على ذلك). وكـان ذلـك عنـدمـا عزف السيمفونية مع كلمات شيلر بمناسبة فتح سور برلين بعازفين ومغنين من شرق ألمانيا وغربها مرتين في الفيلهارمونيا البرلينية، ثم في «قاعة التمثيل» ببرلين الشرقية. أدخل برنشتاين قصيدة شيلر: نشيد للفرح في الفقـرة الأخيرة من السيمفـونيـة التـاسعـة. وكـان المألـوف أن تعزف السيمفونية المذكورة في أول الموسم أو في نهايته وبشكل احتفالي. أما هنا ببرلين فإنّ هذا العزف ما كان بداية للموسم ولا نهاية له بل كان في الحقيقة تعبيرا عن حقبة كاملة.

وكذا كان الأمر في مهرجان برلين السينمائي الأربعين، والذي شكل المناسبة لملف هذا العدد عن «الفيلم الألماني» فقد تأثّـر المهـرجـان تأثـرا شديـدا بالانفتـاح «الذي حمل معه آمالاً جديدة وأفكارا وأبعاداً جديدة وبالطبع جمهورا جديدا أيضا. فهي المرة الأولى بتاريخ المهرجان السينمائي ببرلين التي تعرض فيها أفلام ضمن المهرجان ببرلين كلها، أي في دور العرض ببرلين الغربية والشرقية على حد سواء. لكن الانفتاح لم يقتصر على سقوط الأسوار بين قسمي المدينة الشـرقي والغـربي، بل تجاوز ذلـك إلى الـرقـابة السياسية على الأفلام. فالأفلام الألمانية الشرقية التي ظلت ممنوعة لسنـوات وسنـوات بألمـانيا الشرقية نفسها جرى عرضها على مستوى دولي في المهرجان وللمرة الأولى. ولم يكن ذلك مجرد مواجهة مع أفلام قديمة، بل كان في الحقيقة مواجهة مع يوتوبيات قديمة وجديدة.

ولا ينكر أحد فائدة الترجمة وبخاصة عندما يتعلق الأمر بنصوص. والترجمة حتى في هذه الحالة صعبة بما فيه الكفاية. ولا أقل من أن نشير هنا إلى صعوبة نقل المصطلحات من لغة إلى لغة. ومع ذلك فإنّه يمكن القول إنّه في النصوص التـاريخيـة والفكـريـة على سبيـل المثـال يكـون المطلوب نقل المعنى بوضوح فقط. أما ما عدا ذلك من مثل أسلوب المؤلف، وطبقة اللغة، ومطابقة الحال، ووقع الألفاظ، كل ذلك يمكن أن يتجاهل في تلك النصوص. الصعوبات الحقيقية تبدأ إذن عند ترجمة النصوص الأدبية. فقارىء النص الأدبي المترجم لا يريد فقط تعرّفَ مضمون النص، لا، بل يريد أيضا أن يتعرف الكاتب أو الشاعر من خلال النص. فهل تستطيع الترجمة أن تنقل خصوصيات اللغة الأصليـة، ودقـائق شخصيـة مؤلف النص أو واضـح القصيـدة؟ وكم يحق للمـترجم أن يمضي من أجـل أن يعطي الشـاعـر وأسلوبـه حقّهـا؟ كم يجوز له أن يمضي دون أن يتجـاوز الحدود المعقولة والمقبولة؟ ثم هل من المقبول فعلا الإقدام على ترجمة نص أدبي؟ ألا يضيع من النص الكثير من خلال الترجمة؟ أما بالنسبة للذي لا يعرف لغة أجنبية، فإنّ الجـواب رغم كل شيء يظـل المـوافقـة والـترحيب، إذ إنّ الـترجمة الناقصة خير من لا شيء. وهكذا فإنّ الترجمة موضوع آخر من موضوعات هذا العدد.

ومنـذ زمن بعيـد استطـاع ماسينـاس، القيصر أغسطس، ورئيس البوليس إدراك كيفية وضرورة كسب الفنّانين إلى جانبـه. وقبـل أكثـر من ألفي عام ادّعى الشـاعر بوبليليوس سيروس أن «المال يحكم العالم»، ولذا فإنّ الحاكمين منذ أقـدم العصـور بذلـوا ويبذلون الكثير من أجل تشجيع الفنون ودعمها. وهذا صحيح بالنسبة للقياصرة والملوك، كما بالنسبة للكنيسة، وذلك منذ القدم وحتى اليوم. لكن تشجيع الفنون وإكرام الفنانين اتخذ طرقا وأشكالا جديدة في عقـود السنـين الأخـيرة. والمـوضوع المنشور في هذا العدد بعنوان: «رعاية الفنون وتطوراتها» يستعرض أشكال رعاية الفنون في جمهورية ألمانيا الاتحادية.

«موضة تقنية تتحول فناً» موضوع آخر في العدد يعالج اتساع مجالات ما يعرف بفن الفيديو. إنّه فن آخر انطلق مطالع الستينات من ألمانيا الاتحادية نحو الولايات المتحدة، ثم انتشر بسائر أنحاء العالم. وفي العقود الثلاثة الأخيرة، اتخذ فن الفيديو موقعاً هاما ضمن عالم الفنون وحدثياته. وهو في الحقيقة يبرز إلى جانب الأشكال الفنية الأخرى باعتباره قريبا منها أكثر مما يحسب الكثيرون حتى اليوم.

صورة الغلاف:
هيـلمـوت مارك، منحـوتـه،
1985-1986 . إسمنت، شاشة،
شريط فيديو. 130x97x36 cm

صورة الغلاف الداخلية:
فتح حدود برلين ـ بوّابة براندنبورغ

المحتويات

FIKRUN WA FANN, Nr. 51
Jahrgang 27, 1990

Wolfgang Jacobsen BERLINALE 40 Jahre Internationale Filmfestspiele Berlin	4	فولفغانغ ياكوبسن البرلينية ـ أربعون عاماً على تأسيس المهرجان الدولي للفيلم ببرلين
Werner Sudendorf FRITZ LANG UND DIE UFA	14	فيرنر زودندورف فرتز لانغ و«الأوفا» ـ نظرة في حقبة من أهمّ حقب السينما الألمانية
Wolfgang Jacobsen DER ALTE FILM IST TOT, WIR GLAUBEN AN DEN NEUEN Der Neue Deutsche Film	20	فولفغانغ ياكوبسن مات الفيلم القديم ونحن نؤمن بالجديد الفيلم الألماني الجديد
Yasmina Amekrane ICH WOLLTE EINEN MODERNEN FILM MACHEN Ottomar Domnik, der Vater des modernen Kinos	22	ياسمينة أمقران أوتومار دومنيك مخرجٌ سينمائي مجدّد
Regina Gross PORTRÄT Volker Schlöndorff, Regisseur	26	ريغينه غروس شخصيـــات المخرج فولكر شلوندورف
Ein Gespräch zwischen dem Bonner »General-Anzeiger« und August Everding KULTURSPONSORING: GEFAHR FÜR DIE THEATER ODER LÖSUNG IHRER PROBLEME?	28	صحيفة «جنرال أنتسايغر» مقابلة مع أوغوست أفردنغ الدعم الثقافي: هل هو خطر على المسرح أم حلّ لمشكلاته؟
Peter Hoffmeister MÄZENATENTUM IM WANDEL	32	بيتر هوفمايستر رعاية الفنون والتطوّرات المعاصرة
Yasmina Amekrane AUS EINER MAROTTE WURDE KUNST Der Aufstieg der Videokunst	40	ياسمينة أمقران صعود فنّ الفيديو
Peter Hoffmeister ZUR PHILOSOPHIE IN DER GEGENWART	48	بيتر هوفمايستر نظرات في الفلسفة المعاصرة
Peter Hoffmeister BOTHO STRAUSS Büchnerpreis 1989	50	بيتر هوفمايستر بوتو شتراوس ـ جائزة بوخنر لعام 1989
Abdo Abboud DIE DOPPELTE ENTSTELLUNG Tatsachen und Probleme der Übersetzung aus dem Deutschen	53	عبده عبّود واقع ومشكلات التعريب عن الألمانية

المحتويات

Mohammed Bennis und Hartmut Fähndrich — 58 — محمّد بنّيس؛ هارتموت فاندريش
ÜBERSETZUNG UND KULTURDIALOG — في الترجمة وحوار الثقافات

Abdo Abboud — 65 — عبده عبّود
LITERARISCHE ÜBERSETZUNG AUS DEM DEUTSCHEN — ندوة دمشق حول الترجمة الأدبية عن الألمانية
Eine Seminarveranstaltung in Damaskus

Wolf-Dietrich Fischer — 66 — فولف ديتريش فيشر
ARABISCHE LITERATUR IN DEUTSCHER ÜBERSETZUNG — الأدب العربي باللغة الألمانية
نقله والتعرّف إليه وتأثيره

Mounir Fendri — 73 — منير الفندري
DER ISLAMISCHE ORIENT UND ANDALUSIEN IN HEINES DICHTUNG — الشرق الإسلامي والأندلس في شعر هاينه

Regina Gross — 83 — ريغينه غروس
HANNAH HÖCH — حنّه هوخ
Zum 100. Geburtstag — في الذكرى المئوية لولادتها

Wolfgang Ule — 86 — فولفغانغ أوله
INTERNATIONALES PHOTOGRAMMETRIE-SEMINAR IN OUARZAZATE — ندوة دولية للتصوير المساحي بورزازات
محاولة لصيانة وحفظ المعمار الموروث

KULTURCHRONIK — 88 — أحداث ثقافية

BÜCHER — 92 — قراءات

تصحيح:

في الصفحة 64 من «فكر وفن» عدد 50 يظهر في الصورة اليسرى عبد اللطيف اللعابي مع حسونة المصباحي، لا مع حبيب السالمي كما كتبنا خطأً.

FIKRUN WA FANN, Nr. 51, Jahrgang 27,1990.

فكر وفنّ، عدد 51 ، السنة السابعة والعشرون، 1990 .
الاصدار والنشر: INTER NATIONES . إدارة التحرير: الدكتورة روزماري هول. التحرير: ياسمينة أمقران، أمل بسيسو، الدكتور محمد الصادق طراد، عمر الغول. الاشراف على الترجمة: الدكتور محمد الصادق طراد.
الترجمة: الدكتور رضوان السيد، عمر الغول.
الصفّ: Fotosatz Froitzheim GmbH, Bonn ،
التصميم: Graphicteam Köln .
الطباعة: Greven & Bechtold GmbH, Köln .
عنوان هيئة التحرير: Dr. Rosemarie M. Höll
Hauptstr. 44, D-7311 Schlierbach

لايجوز إعادة طباعة نصوص أوصور من هذه المجلّة إلّا بإذن من الناشر. ويعلن الناشر أنّ الآراء الصادرة في هذه المجلّة إنّما هي في الأساس آراء المؤلّفين.

©1990 INTER NATIONES

Bildnachweis: مصدر الصور:

Sammlung Kunstraum Buchberg, D. u. G. Bogner, Gars am Kamp: Titelseite (U 1)
dpa / Kumm: Umschlagseite 2 u. 3
dpa / Düren / Wöstmann / Mächler: Seite 28, 29, 31
Foto: J. Diederichs, Berlin: Seite 5
Filmverlag der Autoren, München: Seite 7 oben
UIP, Frankfurt: Seite 7 unten
Heinz Köster, Berlin: Seite 8, 9
ARD-Filmredaktion, Frankfurt: Seite 21
InterNationes e. V., Bonn: Seite 27, 48, 49, 70, 72 oben
Foto: Jutta Hofmann / Deutsche Bank AG: Seite 34/35
AP: Pfeil / Meyer: Seite 36, 37
aus W. Herzogenrath u. E. Decker: „Video-Skulptur, retrospektiv und aktuell, 1963–1989“: Titelseite (U 1), Seite 40, 42, 44, 45, 46
Foto: Reinhard Friedrich, Berlin: Seite 41
Foto: Kira Perov, Long Beach / Ca.: Seite 42
aus art, 9/1990: Seite 43
aus art, 3/1989: Seite 47
Foto: Ben Richards; aus Wittgenstein – Sein Leben u. Werk in Bildern u. Texten, Suhrkamp Verlag 1983: Seite 48
Foto: INP / dpa: Seite 48
Foto: Isolde Ohlbaum, München: Seite 51
BPA, Bildstelle, Bonn: Seite 57, 67, 71
©1990, Copyright by Cosmopress, Genf: Seite 59
aus: H. Heine's Werke, hrsg. von Heinrich Laube, Wien: Bensinger, 1884–1888: Seite 73, 76, 77, 81
aus: H. Heine's sämtl. poetischen u. dramatischen Werke, hrsg. von Gustav Karpeles, Berlin: Heriet, 1902: Seite 79
Berlinische Galerie, Berlin: Seite 83, 84, 85
Foto: Leslie E. Spatt: Seite 89
Foto: Angel Carrero: Titelseite (U 4)

البرلينية

أربعون عاما على تأسيس المهرجان الدولي للفيلم ببرلين

فولفغانغ ياكوبسن

احتفى البرلينيون بها بفرح وسعادة عندما استقبلوها بمطار غاتو ببرلين. ثم ركبت في سيارة مزينة بالأزهار عبر الكورفيرستندام إلى مقرّ بلدية برلين بشونبرغ حيث استقبلها أرنست رويتر عمدة برلين. أمّا الصحفيون فتغنوا بشعرها الذهبي الأصفر، وثوب السهرة الأحمر الذي ارتدته لحفل الفيلم. كانت تلك جوان فونتين نجمة برلينية الفيلم الأولى. وكان ذلك عام 1951.

حدث ذلك بعد ست سنوات من نهاية الحرب، ولم تكن الحياة ببرلين قد عادت لاتخاذ مجراها المعتاد. إذ أنّ أزمة برلين، التي تمثلت في محاصرتها، لم يكن قد مضى على انفراجها غير أسابيع. لكنّ المدينة كانت تضغط من أجل الحضور في كل المجالات الاجتماعية، والعودة إلى وظيفتها ودورها في نطاق أوروبا كعاصمة مهمة للفنون، كما كانت في الثلث الأول من القرن العشرين. وفي هذا السياق تأسس المهرجان الدولي للفيلم ببرلين الذي يسمّيه بعضهم «البرلينية»، وهو ما أثار انزعاج المؤسّسين لمشابهته في النطق للبينالي (مهرجان للفيلم يقام كل سنتين) بالبندقية. وهكذا فإنّ تأسيس مهرجان الفيلم، كان في تاريخ برلين على الأقّل، حدثا مهما وذا آثار لا يستهان بها. لكن: كيف توصّل البرلينيون إلى ذلك؟ في الواقع كانت فكرة البرلينيين (وكثير من الألمان الآخرين) العاملين في صناعة السينما، إنشاء مؤسسة تمثّل وتعرّف بالنشاط السينمائي الألماني وتنهض به. وقد ظهرت الحاجة إلى ذلك واضحة للعيان، بحيث يبدو التساؤل عن «أول من فكّر» لا معنى له. لكنّ اسمين اثنين لا ينبغي نسيانهما في هذا السياق. لقد كانت الفكرة منتشرة، وكان هناك النموذجان الكلاسيكيان لمهرجانات الأفلام بكان والبندقية، لكن أيّاً يكن الأمر، فإنّ الموضوع يحتاج إلى اندفاع وإقبال على الخطوات التنفيذية. والواقع أنّ الفضل في التصور النهائي التنفيذي يعود للضابط الأميركي أوسكار مارتي الذي كان يعمل مسؤولا عن قضايا السينما في الإدارة العليا للحلفاء بالمدينة. فهو الذي وضع الخطوات التنفيذية، وهو الذي جمع لجنة للبرمجة، ووضع البنية التحتية للمهرجان، بحيث أمكن للآخرين أن يتابعوا العمل ويقودوه إلى التحقيق. أمّا الرجل الثاني فهو ألفرد باور الذي تقدّم في يوليو 1950 إلى عمدة برلين أرنست رويتر، والقادة العسكريين الثلاثة بالمدينة، بخطة لإنشاء معهد للفيلم ببرلين ومن ضمنها فكرة مهرجان للفيلم. وهكذا فإنّ البرلينية عندما أنشئت تولى ألفرد باور رئاستها، وظل يديرها طوال ستة وعشرين عاما، وهي استمرارية نادرة في مثل هذا المنصب. وكيف كان ردّ فعل الجمهور البرليني؟ كان الجمهور سعيدا، وسعيدا جدا، فلم يعد من المتصور اليوم حدوث مافعله الجمهور لاستقبال المخرجين والممثلين المشاركين في المهرجان الدولي للفيلم. فقد كان مئات من الجمهور يستقبلونهم بالمطار أو بمحطة القطار، ويقفون تحت نوافذ غرفهم في الفندق بكورفيرستندام محتفين ومصفقين حتى يطلوا عليهم أو يرموهم بزهرة أو ربطة عنق. لقد كانت برلين متعطشة جداً إلى العالمية من جديد، إلى الاعتراف، بعد مجد وخبو. وبكلمة واحدة، لقد وقفت برلين كلها على رجليها وبخاصة يوم 6 يونيو 1951. كان هذا هو اليوم الكبير، يوم مولد البرلينية. بدأ الاحتفال بالموسيقى، إذ عزف العازفون البرلينيون مفتتح أوبرا «أويرينتي» لكارل ماريا فون فيبر. ثم تحدّث الرسميون. ثم الميداليات. ثم عرض فيلم واحد. وكان ذلك كلّه بمثابة الجزء التمهيدي من البرنامج. لكنّ الحاضرين تحلوا بالصبر وانتظروا. فقد كانوا جميعاً متوفّزين

مملوئين بالتوقعات عما سيجري بعد ظهر ذلك الأربعاء في قصر تيتيانا الذي كان في الأصل قاعة للسينما، رُمّمت على عجل من أجل المهرجان. وعلينا أن لا ننسى هنا أن برلين كانت ما تزال مهدمة، وجروح الحرب كانت ما تزال تنز دماً وألماً. وبعد انتظار بدأ الحفل الرئيسي: المهرجان الدولي للفيلم ببرلين أفتُتح أخيرا. ورأى الحاضرون فيلم المهرجان الأول على الشاشة، فيلم ألفرد هيتشكوك المثير «ربيكا» ونجمته جوان فونتين.

وبقيت آثار الحماس والنجاح لذلك المهرجان الأول تعمل وتؤثّر لسنوات طويلة. فعلى مسارح البرلينية تناقش مخرجون، ونجح ممثلون وأخفق ممثلون. وهناك ذكريات كثيرة من مطالع الخمسينات حول البرلينية: فعام 1953 وعلى خشبة مسرح «فالد» وهو موقع كبير في الهواء الطلق، والأمسية صيفية دافئة، يظهر رجل على المسرح بالسموكن والبابيون حاملا دباً صغيراً هو شعار برلين، وفي يده عود ثقاب ضخم: إنّه نجم هوليوود غاري كوبر. ويقوم برليني فجأة بإشعال عود الثقاب. ويوشك آلاف الحاضرين أن يشتعلوا أيضا. وكان حضور غاري كوبر محببا وممتعا دائما، فقد كان يحضر مع امرأته وابنته وحماته. وهذه صورة أسرية، وصورة لنجم في الوقت نفسه، أو أنها صورة لبطل الوسترن كما يبدو عندما يعمل من نفسه «جنتلمان». ومنذ البداية كانت بعض الأفلام البرلينية تعرض في أماكن مفتوحة. وكان ذلك حدثا ممتعا، واجتماعيا للجمهور البرليني الذي كان يشهد تلك الأمسيات بالآلاف. وبين البرليني الحاضرين كان النجوم المشهورون يجلسون مهما بلغ بعدهم عن المشاهدين في أفلامهم. ولنعرض لمنظر

برلين، محطة آنهالت

«انبهار النَّفَس»؛ فيلم جان لوك غودار. جائزة الدبّ الفضّي في الإخراج، 1960

«الطريق المسدودة»؛ فيلم رومان بولنسكي. الدبّ الذهبي، 1966

«دافيد»؛ فيلم بيتر ليلينتال. الدبّ الذهبي، 1979

«صاحب المطر»؛ فيلم باري ليفنسون. الدبّ الذهبي، 1989

المنتج السينمائي جون هيوستن وابنته أنجليكا (1963)

جون بيير ليار و فرانسوا تروفو

خاطف من مهرجان الفيلم عام 1954 : ثلاث نساء يقفن جنبا إلى جنب ليأخذ لهن المصور صورة جماعية، وهن ثلاث ممثلات، أو كما كن يسمين في الخمسينات : ربّات الفيلم : صوفيا لورين، وإيفون دي كارلو، وجينا لولو بريجيدا . ويقال إنّها ظلت الصورة الجماعية الوحيدة لأولئك النسوة المتخاصمات المتنافسات، وكانت صوفيا لورين وقتها ماتزال في بداية الطريق، والمشهورة جينا لولوبريجيدا . حماس الجمهور البرليني، واصطفافه لمشاهدة الممثلين والممثلات وتصفيقه لهم ولهن، ومعانقته للنجوم وضربه على أكتافهم ضربات الصداقة والاعزاز . كل ذلك كان طابعاً حميما مرحا سيطر على مهرجانات الخمسينات . لقد كان مهرجان «الرجل الصغير» وكان الجو جوّ نهوض، لقد عاد البرلينيون شيئاً له حيثية، أو أرادوا أن يكونوا كذلك . واستطاع مهرجان برلين للفيلم أن يحصل على اعتراف دولي . وصار مهرجان برلين بمصاف مهرجاني كان والبندقية من حيث السياق الاجتماعي الحدثي الذي استقرّ فيه . لقد سطعت برلين أيضا، وكان للجمهور البرليني دوره في ذلك .

وعام 1956 أتى الاعتراف النهائي . فقد اعترف بمهرجان برلين الاتحاد الدولي للمخرجين السينمائيين . وقد عنى هذا أنّه صار من حق مهرجان برلين استدعاء محكمين دوليين، فحتى 1956 كانت الجائزتان الوحيدتان هما الدبّ الذهبي، والدب الفضي، وتعطيان بناء على موافقة الجمهور بالتصويت . لكن في 1956 حصلت برلين من الاتحاد الدولي للمخرجين على «الموقع A » ويعني هذا تسوية مهرجانها بمهرجاني كان والبندقية . (ورغم أهمية «الموقع A » هذا، فإنّه لا يظهر في القانون الأساسي لاتحاد المخرجين السينمائيين، لكنّه في الخمسينات كان يعني فقط اعتراف اتحاد المخرجين الدوليين بالمهرجان أو المهرجانات التي تقيمها جمعية وطنية أو إقليمية للمخرجين، ويعني الاعتراف إمكان استدعاء محكمين دوليين، وإمكان إعطاء جوائز) .

كانت أول جائزة دب ذهبي، أعلى جوائز مهرجان برلين، للفيلم الأميركي «دعوة للرقص» من تمثيل جيني كيلي . وهي المرة الأولى التي كان فيها الحكام دوليين، وبرئاسة

الممثّلة شيرلي ماكلين لدى وصولها

المخرج الفرنسي مارسيل كارنيه. وما يزال اهتمام وسائل الإعلام والجمهور بالجوائز وإعطائها مستمرا حتّى اليوم رغم اختلاف الأذواق والآراء في هذه المسألة. وهو اختلاف ذو قطبين، أولهما لجنة المحكمين وما تملكه من خبرة، والنسبية في توزيع الجوائز من جهة، وأذواق الجمهور ونقاد السينما من جهة ثانية.

ومنذ البداية وقعت مهرجانات برلين الدولية للفيلم على تقاطعات خطوط السياسة بين الشرق والغرب مثل المدينة نفسها. ففي عام 1953 ما كان الجو السياسي والمزاج الشعبي مشرقين. إذ في 17 يونيو، قبل بدء المهرجان بيوم واحد، حدث التمرد العمالي المعروف بشرق المدينة. هذا الموقف المتوتر خيّم على المدينة كلها، كما ضغط على جو المهرجان. صحيح أن بعض الضيوف اعتذروا وبخاصة أولئك الذين كان عليهم أن يأتوا عبر المحيط. لكنّ البرنامج بقي ثابتاً، وقد ألغيت بعض الحفلات وأنفق المال

الأميرة آغا خان في حديث مع سدني بواتيه

الموفر على أغراض خيرية، لكنّ مسار المهرجان بشكل «عام» لم يتأثر. وفي عام 1962 ظلّل حدث سياسي خطير آخر المدينة والمهرجان معا. فبعد إنذار خروتشوف ازدادت حدة النزاع بين الشرق والغرب حول وضع برلين القانوني، فانفجرت أزمة برلين الثالثة. وفي 13 أغسطس عام 1961 أعلن فالتر أولبريخت رئيس مجلس الدولة بالجمهورية الألمانية الديمقراطية عن بناء السور بين قسمي المدينة (وكان هذا بعد شهر واحد من انتهاء مهرجان برلين الدولي للفيلم 1961). وفي مؤتمر صحافي عقده فيلي براندت عمدة برلين آنذاك (ومستشار ألمانيا الاتحادية فيما بعد) أثناء المهرجان الدولي 1962 قال: «أريد أن أعترف أنني كنت من أولئك الذين حسبوا في 13 اغسطس أنّ الحرب قد تندلع في شوارع برلين. وكان على كلّ منّا أن يتجاوز إحساسه العميق بالاحتجاج والاستنكار ليفكر في المسؤولية نحو هذه المدينة، وهذا الشعب ونحو السلام في العالم كلّه». وهكذا فقد كانت هناك دائما تقاطعات وتشعبات وعقد بين المهرجان الدولي للفيلم و«السياسات الكبرى». وبعد ما يقارب الثلاثين عاما، أي عام 1990، وبمناسبة مرور أربعين عام على إنشاء مهرجان برلين الدولي للفيلم كان هناك تحول، أيّ تحوّل، تحوّل الوحدة!

لكن هناك مسألة أخرى تتصل بالمهرجان مباشرة. ففي مطلع الستينات بدأت مهرجانات برلين للفيلم، بشكل غير ملحوظ أولا، تتهاوى في أزمة. فقد تعلّق القائمون على المهرجان بأفلام النجوم الكبار، وتجاهلوا المتغيرات الاجتماعية التي بدأت تتطلب سينما جديدة. وبعد تردد كثير بدأ مهرجان برلين يراعي تدريجيا المتغيرات الجمالية الجديدة في السينما من خلال مخرجي الموجة الجديدة بفرنسا أمثال جان لوك غودار، وفرانسوا تريفو وكلود راي. وقد حدث ذلك كما أسلفنا بعد مقاومة في قيادة المهرجان ولجانه المحافظة التي كانت تملك مفهوما أخلاقياً وجمالياً مختلفاً، وتنظر إلى الأفلام الجديدة باعتبارها ذات نزعة عدمية. لاقت البرلينية صعوبات إذن في مساوقة متغيرات المجتمع والزمان. لكن ظلت رغم ذلك أفلام قليلة تتخطّى التصورات المتحجّرة. ففي عام 1960 أمكن دخول فيلم جان لوك غودار «مقطوع النفس» المهرجان وحصوله على جائزة رغم مقاومات وضغوطات حجتها أخلاقية، رغم الاعتراف بالقيمة الجمالية للفيلم. لكن المهرجان رغم ذلك عاش لحظاته السعيدة والناجحة مع أفلام مشكلة في سنوات الأزمة تلك. وكان من ذلك فيلم آخر لغودار اسمه: «المرأة هي المرأة» في 1961 يسخر من جدية الحياة المصطنعة ولا يتفق ظاهرا واخلاقيات القائمين على المهرجان. وحصلت بطلة الفيلم الممثلة أنّا كارينا على الدب الفضي كأحسن ممثلة. وقد أثّر فيها ذلك كثيرا بحيث بكت من الفرحة، وسال الماكياج الذي وضعته، وأكثرت من الانحناآت للجنة. نادرا ماكانت امرأة منتصرة بهذه السعادة! وكذا فيلم أنطونيوني: الليلة/ 1961 حصل على جائزة الدب الذهبي فبقي ذلك في الذاكرة. وكذا فيلم بولانسكي: «قرف» (1965) والفيلم المسمى «عندما يأتي كاتلباخ» (1966) الذي حصل على الجائزة الكبرى. إنها أربعون سنة على المهرجانات وهي ذكرى معتبرة أيضاً بالنسبة لجماعة أوبرهاوزن الذين أعلنوا مطلع الستينات قيام فيلم المؤلفين، واشتهر من بينهم على الخصوص ببرلين راينر فرنر فاسبندر (وكان ذلك استباقاً لما حدث بعد، إذ لم تشارك الجمهورية الألمانية الديمقراطية بالمهرجان إلا منذ 1975 بأفلام بدأت بكونراد رولف وحتى راينر سيمون).

وكانت هناك أحداث من نوع آخر: استقالة لجنة التحكيم الدولية، عرض مدير المهرجان لأستقالته، إيقاف المنافسة وبذلك عدم منح جوائز. كان ذلك كله الوجه الظاهر للأزمة. وحدث ذلك عام 1970 حين وقف المهرجان على حافة الاندثار. وهنا بدا للعيان كم كان الإصلاح ضروريا، وكم كان خطأً من الادارة أن تقضي على كل مقترحات التغيير والتجديد. وقد وقع ذلك في ظلّ اضطرابات الطلاب وخروجهم من داخل أسوار الجامعة إلى كل المجالات الاجتماعية مطالبين بكسر القوالب القديمة والتجديد. والواضح أنّ المهرجان لم يستطع البقاء بمنأى - ن الجو السائد. ولم تكن مصادفة أن يكون السبب المباشر للمسألة كلها فيلماً يصور حدثا من أحداث العنف اللاإنساني بفيتنام عندما يقوم جندي أميركي باغتصاب فتاة فيتنامية وقتلها. وكان ذلك الفيلم هو الذي دخل به الألماني مخائيل فرهوفن للمنافسة للمهرجان. وبدأ النقاش حول الفيلم، لكنّه سرعان ماتشعب وابتعد عن ذلك ليتحول إلى نقاش مبدئي في بنية المهرجان الإدارية وتنظيمه. وكان مهرجان كان قد أضطر للتوقف عام 1968 وبعد سنتين امتد الأمر إلى برلين وإن اختلفت الأسباب. وكانت للأزمة آثارها. فمنذ 1971 صار للفيلم الجديد ورجالاته مجالهم إلى جانب الأفلام التقليدية المتنافسة، وكان هدف «منبر الفيلم الجديد» بالمهرجان تقديم معلومات عن التطورات الطليعية والتقدمية بالفيلم، ودعم هذه التطورات. والبيان الذي سماه كاتبوه «ضد المهرجان» صار جزءا مهما ومكملا لبرنامج المهرجان نفسه. ورغم أن التنافس بقي ركن المهرجان، فإنّ الفيلم الجديد صار مهما فيه.

وكان لابد أن تمر خمس وعشرون سنة حتّى وافق الاتحاد السوفياتي، أحد كبار منتجي الأفلام في العالم، على المشاركة في واحد من أهمّ المهرجانات السينمائية في العالم. ففي عام 1974 تفتت الجليد بين الشرق والغرب على مستوى السينما أيضا. وكان ذلك أثرا من الآثار السياسية والثقافية للاتفاقات مع الشرق التي وافقت عليها الحكومة الألمانية برئاسة المستشار فيلي براندت. وتعتبر قصة عدم مشاركة بلدان شرق أوروبا بالمهرجان حتى السبعينات قصة من قصص الحرب الباردة التي تختلط فيها السياسة بالثقافة، والتراجيديا بالكوميديا. وهذه المسألة بالذات تظهر الأهمية الثقافية والسياسية لمهرجان برلين الدولي

صورة للمسرح المكشوف أثناء مهرجان السينما في 1956

للفيلم. ففي عام 1974 اكتملت دولية أو عالمية مهرجانات برلين، وقد تحدثت الصحف السوفياتية منذ زمن طويل عن الغلاسنوست من خلال البرلينية. فقد ظلت برلين لوقت طويل هي الموضوع المحرم في كلّ وسائل الإعلام بشرق أوروبا وحتى في مجال الفيلم. وماكانت تعرض ببرلين من الأفلام الآتية من شرق أوروبا إلاّ الممنوعة فيها. ومن الأمثلة على الناجح منها فيلم ألكسندر أسكولدوف: الكوميسار (1988).

عام 1990: برلينية جديدة. فمع التغيرات الجذرية بالجمهورية الألمانية الديمقراطية تغيرت أيضا معالم المهرجان الدولي للفيلم وبسرعة. فلأول مرة في تاريخ المهرجان تعرض الأفلام في جزأي المدينة الغربي والشرقي. وكان إقبال الضيوف أكثر من كل التوقعات. وقد أقبل المخرجون من كل صوب للمشاركة. وفوق السور وأمام بوابة براندنبورغ وقف الممثلون والضيوف الآخرون أمام كاميرات الصحافة العالمية. لكنّ صور السور هذا العام غيرها في الأعوام الماضية. فهناك آمال جديدة، وأبعاد جديدة، وطبعاً جمهور جديد. ولقد كان هناك هذا العام حماس ذكّر بالخمسينات. وهناك أفلام كانت ممنوعة بالجمهورية الألمانية الديمقراطية منذ عشرين عاما، أمكن لها للمرة الأولى أن تعرض على الجمهور بالمهرجان. ولم يكن ذلك مجرد لقاء بأفلام قديمة، بل هو لقاء متجدد بيوتوبيات قديمة وجديدة، وكان ذلك جديداً بالنسبة للمخرجين والممثلين على حد سواء وبخاصة أولئك المخرجين الذين لم يتح لهم أن يروا «أفلامهم» من قبل. ومن ضمن الأفلام التي عرضت خارج المسابقة: فيلم فرانك بايرز: «آثار الحجارة» الذي يعرض محاولة من جانب المثقفين بألمانيا الشرقية، منتصف الستينات، للتحرر والنهوض دون جدوى.

ومما بدا من هذا العام فإن هناك لعبة ثقافية/ سياسية جديدة بتوازنات جديدة تبدو تدريجيا. وأحداث مهرجان هذا العام - كما ذكرنا - دليل على الموقف المتغير. وهذا الموقف الجديد لايعرض تحديات فقط، بل يعتبر لحظة سعادة في عمر البرلينية المديد.

في السنوات الأخيرة، اعتُبرت احتفالات برلين السينمائية «احتفالات عمل»، وما كان ذلك سلبيا. لكن هناك دائما لحظات يضطر فيها العمل للتنحي من أجل فتنة وروعة ممثل ما. وفي عام 1990 كانت السياسة هي نجم المهرجان. لقد انكشفت الستارة، وكل شيء يبدو كما كان قديما. لكنه رغم ذلك غيره وهو قوي وحاضر. مزيداً من الضوء. ●

تخمة في المهرجانات السينمائية

منذ مطالع الثمانينات وحتى اليوم تضاعف عدد المهرجانات السينمائية في جمهورية ألمانيا الاتحادية. ويطلق مقيموها عليها أسماء مختلفة مثل: فيلم شو، أسبوع الفيلم، أيام سينمائية. لكنّها جميعاً تسير حسب خطط متشابهة: افتتاح بكلمات، شكر للجهة أو الجهات الممولة، عروض للأفلام، فكلمات ختامية، وكلمات شكر من جديد، وتوزيع الجوائز على الأفلام الفائزة مع أمسية شراب وطعام ومرح للداعمين وضيوف الشرف، والفنّانين والنقاد. وطبعا تكثر في هذه المناسبات الأحاديث عن السينما وأهميتها الاجتماعية ودورها الثقافي، وإسهامها الفني، بل وضرورة دعمها من أجل أن تزدهر وتتجدد. وحدها مدينةُ كولونيا لم تكن قد التحقت بموضة المهرجانات السينمائية. لكنّها اليوم تلتحق بهذا الشرف. فبالاشتراك مع الفوتوكينا، المهرجان الدولي للتصوير، ستقيم سنويا مهرجانا دوليا للفيلم، تعرض فيه الأفلام الجديدة من العام نفسه من سائر أنحاء العالم. وستكون الخطة طبعاً كما في سائر المهرجانات: احتفالات وعشوات، وأفلام واحتفاء بالفنانين والنجوم. وسيكلف ذلك كله حوالي الخمسة ملايين مارك سنوياً. وهو مبلغ معتبر في المستوى الاتحادي فكيف به في مستوى المدينة. وبهذا المال ستُعرض سنوياً أفلام تبلغ العشرين من أفضل الإنتاج العالمي لذلك العام. وستقوم لجنة مختصة أثناء المهرجان الدولي للتصوير بفحص الأفلام المتقدمة واختيار الأحسن من بينها، وذلك كله خلال أيام يبدأ بعدها المهرجان: أيّ تصوير رائع هذا، وما يكلف عالم السينما هذا؟ خمسة ملايين!

وإذا استمر الحسّ الفنّي لدى رجالات البيروقراطية بالمدن الألمانية في النمو، فإنّه خلال وقت قصير سيكون لكل مدينة ألمانية كبرى مهرجانها السينمائي الدولي، ولكل مدينة صغيرة مهرجانها السينمائي الصغير. وهكذا بحيث تنتقل الأفلام من هذه المدينة إلى تلك على مدار العام. وعندما ينحصر «الفيلم العالمي» بالأفلام الأميركية، عندها فقط سوف يدرك رجالات الاتحاد وبيروقراطيوه عندنا أن الفنّ السينمائي لا يدعم بالمهرجانات والاحتفالات والجوائز، بل باستثمار الملايين في مجال الإنتاج السينمائي، وإلّا فلن نجد قريبا أفلاماً لنعرضها في مهرجانات السـ... بألمانيا.

ريغينا عر...

فرصة للأفلام القصيرة

عُرضت هذا العام في مهرجان الأفلام الألمانية القصيرة بأوبرهاوزن أفلام بلغ عددها ثلاثة وثمانين. لكنّ هذه الأفلام لن تتاح لها فرصة العرض مرّة أخرى إلّا في أيامٍ أو أسابيع أو مهرجانات مشابهة لأفلام إقليمية أو دولية، أو صالات عرض خاصة وتجريبية، أو على سبيل التذكار. ذلك أنّ الأفلام القصيرة لم تعد تجد لها مكانا على شاشات السينما. وهكذا، فإنّه لم يعد لها مكان للعرض.

فبدلاً من أن تنتج أفلام لتوضع في الخزائن أو تنتج أفلام للدعاية فقط، يرى خبراء وسائل الإعلام أنّ على منتجي الأفلام القصيرة أن يجدوا شاشة مناسبة لعرض تلك الأفلام. هذه الشاشة الجديدة يجدها هؤلاء في التلفزيون، فحسب رأي الخبراء: على منتجي الأفلام القصيرة أن ينصرفوا إلى المحطات الخاصة الجديدة، فهي تشبه في ظروفها إبّان نشأة القاعات السينمائية في العقدين الأولين من عمر الفيلم، إذ أنّ المحطات الجديدة تملك وقتا طويلاً وتحتاج من أجل تعبئته إلى برامج، ومازال ساعات كثيرة لديها فارغة. وليست لدى هذه المحطات عادات وتقاليد في الإنتقاء والاستبعاد كما لدى المحطات التلفزيونية الكبرى أو العامة.

لذا يرى هؤلاء أنّ النقاش الذي دار حول: السينما أو التلفزيون ينبغي أن يتجاوز. فعلى السينمائيين أن يستغلوا الإمكانيات الضخمة التي يعرضها التلفزيون من أجل كسب جمهور جديد للأفلام القصيرة والتجريبية.

فرتز لانغ و «الأوفا»
نظرة في حقبة من أهم حقب السينما الألمانية

فيرنر زودندورف

حدث الأمر في مطالع عام 1911 ، حين كان الفيلم يخطو خطواته الأولى بألمانيا، وكان أمراً أثار أصدقاء السينما وخصومها على حد سواء . ففي مسرح للفيلم شب حريق أحدث موجة رعب بين المشاهدين، فتدافعوا خارجين لا يلوون على شيء، وأدّى ذلك إلى دوس فتاة تبلغ العاشرة من العمر، وطفل يبلغ السادسة من العمر حتى الموت . وفتح البوليس تحقيقا في الأمر، ثم فرض إجراءات للأمان على كل مسارح الأفلام وقاعاتها ضمن المدينة . وما كان ذلك أمرا مستغربا إذا علمنا أنّ المستعمل حتى ذلك الحين النتروفيلم المحتوي على مادة سريعة الاشتعال، ولا يمكن إطفاؤها .

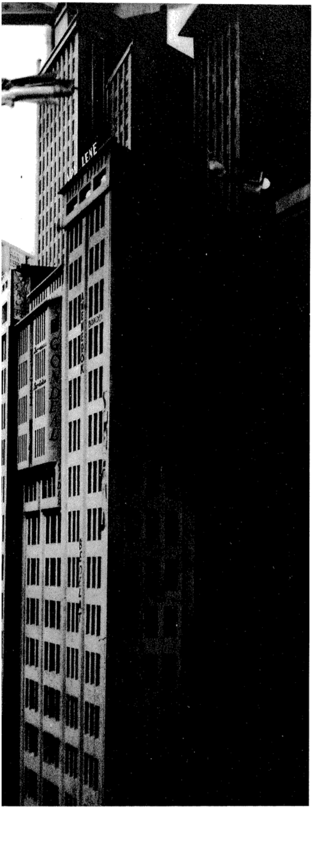
فرتز لانغ في 1925

أمّا المصور ورئيس الأستديو في الشركة الألمانية بيوسكوب غويدو زابر، فإنّ تعليمات البوليس لم تزعجه كثيرا . إذ إنّ أفلامه مع الممثلة الدانماركية أستانيلسن كانت قد حققت نجاحا وجمهورا، بحيث صارت صالة البيوسكوب وسط برلين ضيقة بالنسبة له، وبدأ يبحث عن إمكانيات أخرى . وجاءت تعليمات البوليس لتحوّل فكرة الانتقال لدى بيوسكوب إلى قرار . فبدءوا يبحثون عن مكان خارج المدينة بعض الشيء، يكون أفضل لو كان أمامه فضاء وإمكانيات للتوسيع . وقادهم البحث أيضاً إلى نويبابلزبرغ . وهو حي أمام أسوار برلين مباشرة . هناك وجدوا مصنعاً مهجوراً رأوه مثالياً لما أرادوه : فعندما تشرق الشمس تضم البناء كله، إذ ليس أمامه أو خلفه ما يحول دون ذلك . وكانوا حتى ذلك الوقت يعتمدون على الشمس كمصدر رئيس للضوء في الصالات . هناك بنى زابر لشركته صالة من زجاج، وقاعة للتصوير وبعض المباني الأخرى : نصف سيرك، وشارع عربي . ولم تمض على ذلك عشر سنوات حتى كانت مدينة ضخمة للسينما قد نشأت هناك، هي مدينة أوفا للسينما بنويبابلزبرغ، وكانت أكبر مدينة للإنتاج السينمائي بأوروبا، أو بعبارة أخرى : هوليوود أوروبا في العشرينات .

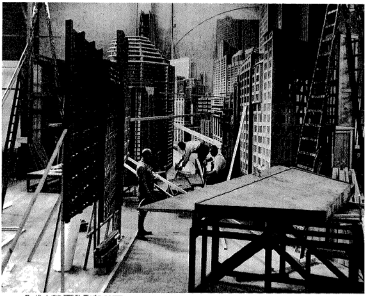
وفي 1911 بالذات ترك فتى بفيينا منزل والديه وهو في الحادية والعشرين على إثر شجار حول مستقبله، ومضى من هناك إلى ميونيخ . لقد أراد أن يصبح رسّاما، لكن أهله غضبوا لذلك أشد الغضب . ثم ترك الشاب ميونيخ بعد أشهر قليلة وبدأ رحلة حول العالم، ثم عاش لفترة بباريس، وعاد مع بداية الحرب العالمية الأولى إلى فيينا حيث باع للمخرج الشهير آنذاك جوي ماي عدة قصص للسينما .

كان الشاب المتجول هو فرتز لانغ . وقد ولد بفيينا عام 1890 وصار فيما بعد اشهر مخرجي السينما الألمان . وكانت

الصورتان على صفحة 15
الصورة العليا : باول ريشتر يلعب دور سيغفريد في «النيبلونغن»
الصورة السفلى : «الدكتور مابوزه، لاعب القمار» (1922)

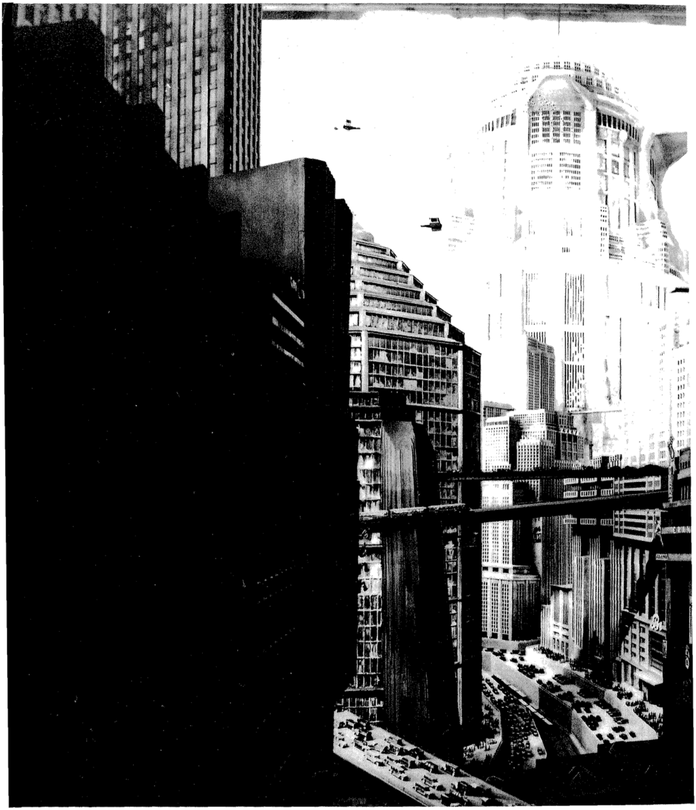


بداياته مع الفيلم متساوقة مع الخطوات الأولى للفيلم بألمانيا. وهكذا فقد بدأ لانغ بتعلم صناعة الفيلم منذ طفولتها. ففي عام 1918 تعاقد معه إريك بومر ـ منتج كثير من أفلامه التي بلغت شهرة عالمية فيما بعد ـ للعمل مؤلفا بشركته السينمائية ببرلين. ونصحه مع بداية العمل قائلا: «إذا أردت أن تحكي قصة بواسطة الكاميرا فإنّ عليك أن تعرف آلة التصوير جيدا، وتعرف كل ما يمكن عمله بها». وقد اتبع لانغ هذه النصيحة وبدأ يكتب قصصاً وسيناريوهات للأفلام ويقضي كل يومه في الأتيليه. ولم يمض عام على ذلك حتى بدأ يخرج أفلامه



مدينة الكواليس «متروبوليس» أثناء إقامتها،
وفي شكلها النهائي في الفيلم

الخاصة. لكنه مالبث أن تشاجر مع بومر شجارا عنيفا. وكان سبب ذلك أنّه أراد إخراج الفيلم المعنون «كابينة الدكتور كاليغاري» الذي يعتبر العمل الرئيسي في مجال السينما التعبيرية آنذاك، لكنّ المنتج أراده أن يخرج القسم الثاني من الفيلم الطويل: «العنكبوت». هكذا ترك لانغ شركة بومر ومضى إلى جوي ماي الذي كان قد بدأ ينتج أفلاماً ببرلين أيضاً. هناك تعرف بتيا فون هاربو التي تزوجها فيما بعد، والتي شاركته في تأليف كل قصص الأفلام التي أخرجها بألمانيا حتى 1933. وكان عملهما الأول: الصورة المتجولة 1920 الذي بقي العمل الوحيد الذي أنتجته شركة ماي. ذلك أن ماي اعترض على



إخراجه فيلماً كان يرغب فيه، فغضب وتركه عائداً إلى بومر. وقد حصل على جمهور طيب من جراء فيلمه «قلوب مقاتلة» 1921. لكنّ نجاحه العظيم جاء مع فيلمه الآخر: الموت المتعب 1921 الذي تقدم به إلى طليعة المخرجين السينمائيين الألمان.

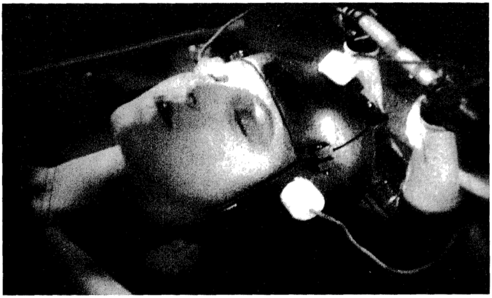
صنع فرتز لانغ عدة وجوه وشخصيات في السينما الألمانية لقيت شهرة واسعة، وصارت جزءاً أساسيا من تاريخ تلك السينما، ومن ميتولوجيتها المعاصرة. وأكثر تلك الشخوص شهرةً الدكتور مابوزه الذي اكتشفه لانغ في أفلام العامين 1921 و 1922 (د. مابوزه لاعب القمار). ثم عدّد صيغه في 1932 (وصية د. مابوزه)، و 1960 (العيون الألف للدكتور مابوزه). أما مابوزه، فهو طبيب أعصاب تحول إلى مجرم شرير، ولاعب قمار كبير، ورأس منظمة دولية للجريمة. وهو رجل ذو أقنعه كثيره وأسماء كثيرة، حاضر في كل مكان، دون أن يكون الإمساك به ممكناً. عام 1964 كتب لانغ عن تلك الشخصية: «كانت الحقبة التي مرت بها ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى حقبة يأس وأسى، وجنون، وسخرية سوداء وخطايا بشعة. اختلط في تلك الحقبة الفقر المدقع بالغنى الجديد الفاحش. والدكتور مابوزه هو التمثيل لتلك الحقبة». والواقع أن الأفلام عن الإجرام والمجرمين كانت موجودة قبل ذلك. وكذا الأفلام عن أطباء مجانين، وعن أشخاص مجرمين رهيبين مُقنّعين. لكنّها كانت تُلعب أو تُمثَّل في فراغ، وتراوح بين إثارة الاستغراب أو الضحك. أمّا الدكتور مابوزه فكان شخصية من شخصيات ما بعد الحرب الأولى. فهو من ضمن السياق الاجتماعي والاقتصادي لتلك الحقبة، ويعبر عن الصراع الحاضر والدائر بين النظام السياسي من جهة، والجريمة المنظمة ومن جهة ثانية. كتب نوربرت جاك، مؤلف قصة الفيلم «إن الإنسان محاط بأمواج من الظلام. والوحشية تهدر تحت عصرنا، وينبغي أن نكافحها وننتصر عليها، ونحول مابوزه إلى سيجفريد».

وبالفعل فإنّ النيبلونغن، قصة البطولة الألمانية تلك مع المحبين سيجفريد وكريمهلده، صارت محط اهتمام لانغ كموضوع لفيلم بعد د. مابوزه. في ذلك الوقت كانت شركة دكلا ـ بيوسكوب قد تكونت مع بومر كمنتج ولانغ كمخرج. وقد استوعبت الشركة شركة أوفا التي كانت حديثة النشأة، لكنّها ثرية. وقد اشترت الشركة الجديدة أيضا الأتيليه بنويبابلزبرغ وطورته. وبذلك صار استديو الشركة أكبر استديو بأوروبا ومؤهلاً لإنتاج أفلام ضخمة ومكلفة. فالمباني والأزياء والكاميرات، وتقنيات الحيل السينمائية، ومواطن التصوير الخارجي والتصوير بالاستديو، وحتى معمل التحميض كل ذلك كان يقوم في مكان واحد، وتملكه شركة واحدة. وهناك، وبين عامي 1922 و 1924، قام لانغ بإخراج النيبلونغن عن سيناريو كتبته أمرأته تيا فون هاربو. عن ذلك الفيلم كتبت ناقدة بريطانية: «إنه لأمر لا يكاد يُصدّق، فكلّ الفيلم صُوّر وانتج في أستديوهات أوفا ببرلين بديكورات. وما يثير العجب أكثر أنّ الجمهور بألبرت هول يصفق كل ليلة بحرارة لا لتمثيل الممثلين الرائع بل من أجل الصور: الحقول الضبابية والأقزام والمتحوّلون إلى أحجار، وألبرخ، وحقول النار حول حضن برونهيلده. ويصفقون أكثر للمناظر البسيطة والمخيفة التي تمثّل حلم كريمهيلده». وكان لانغ قد جمع أهم المختصين من معاصريه في كل ناحية من أجل إخراج الفيلم: أفضل مهندسي الديكور، ومخططي الملابس وصانعي الحيل السينمائية. ولكي يصوّر حلم كريمهلده تصويراً جيداً اتّفق على ذلك مع السينمائي الطليعي آنذاك فالتر روتمان، الذي صوّر وركّب بعد خمس سنوات من ذلك: برلين، سيمفونية مدينة كبرى. وهو فيلم اعتبر بين أهم أفلام حقبة جمهورية فايمار. أمّا الغابة، ذلك المكان الميتولوجي الذي يمر فيه سيجفريد بعدة مغامرات، فإنّ لانغ لم يلجأ لتصوير مناظرها في غابة قريبة ولا حتى في الفضاء الخارجي للاستوديو بل بناها كلها في الاتيليه من الجبس والورق، وجعل الأضْواء تخترق الورق الذي يمثل جذوع الأشجار بحيث شعّت الغابة من الداخل. وقد بذل لانغ هذا الجهد كله لأنّه لم يرد أن يترك شيئا للمصادفة، وأراد أن يحتفظ بالسيطرة على كل شئ. يقول لانغ عام 1924: «الإنسان يحتاج إلى هذه الأسلوبية الجمالية اليوم، كما احتاج إليها في القرون الماضية. إنك لا تضع التماثيل والمنحوتات على الأسفلت». وقد تبين أنّه على حق للنجاح الكبير الذي لاقاه الفيلم على المستوى الدولي. ولذا فقد أراد أن يكون فيلمه التالي أضخم.

والفيلم التالي بالذات: متروبوليس، تحول على ألسنة الألمان إلى رؤية ورمز للمدينة الحديثة الضخمة. وكان

لانـغ قد بدأ يفكـر بالفيلم وخطتـه بعـد رحلة قام بها إلى أمـيركـا ؛ فقـد رأى هنـاك بالليـل شارعـاً طويـلاً محاطـاً بناطحـات السحـاب التي تلوح عليهـا أضـواء متحـركة للإعـلانـات والـدعـايـة. وكـان ذلـك أيامها غريبا على الأوروبي، ويشبـه أن يكون أسطوريا. وهويقول إنّ هذا المنظر أعطـاه انطبـاعـا عما ستكون عليه مدينة المستقبل. ويمثـل المـتروبـوليس الذروة التي بلغها فنّ الأتيليه والحيل السينـمائيـة آنـذاك. كما أنّـه جمع كل رؤى لانغ وأفكاره في صعيد واحد. فهناك العالم المجنون الذي أراد صنع إنسانٍ ليسيطر به على الجماهير. ويصوّر لانغ النقائض بين المدينة

انتهت حقبة من أهم حقب الفيلم الألماني.
عام 1990، في الذكرى المئوية لمولد لانغ، ما تزال أفلامه مستعصيـة على النسيان. أما النيبلونغن والمتروبوليس فقد ظلّا لوقتٍ طويـل يعـرضان موجزين وفي نسخة سيئة حتى قام متحف الفيلم بميونخ بترميمها وإعادة النضارة إليهما. وأمّـا القلوب المقـاتلة والصورة المتجولة، فقد ظلا ضائعين خمسة وستين عاماً حتى اكتشفهما معهد برلين السينمائي من جديد بالبرازيل. وفي العام الماضي اكتشفت وثائق تتصل بفيلم النيبلونغن: يوميـات عاملٍ بالفيلم، ورسائل من تيا فون هاربو حول الفيلم، وكل كُتب السيناريو تقريبا.



بريغيته هيلم
في فيلم
«متروبوليس»

التحتيـة العـديمـة الضـوء التي تسيطـر فيها الآلات على العـمال والمـدينة الفوقية المضاءة والمملوءة بالثراء الفاحش، لكنّـه يخلط ذلـك بعنـاصـر رومانسية تخفف من وطأة ذلك التنـاقض. ومـاتـزال رؤى لانغ عن المدينة، وصوره لمدينة المستقبـل تؤثّـر في منتجي الأفـلام حتى اليوم، كما يبدو في قصص الخيال العلمي بأميركا.
وكـان فيلم المـتروبـوليس خسـارة مادية إذا قورنت نفقاته بمـداخليـه. ولـذا فقـد أدّى إلى الافـتراق بين بومر ولانغ وأوفا. ومضى وقت قبل أن يدرك النقاد أنّه بذلك الافتراق

هكـذا يبقى عمـل فرتز لانغ حاضرا كما في زمان اخراجه. ففي هذا العـام سيظهـر فيلم كلود شبرول عن فرتز لانغ. بعنوان الدكتور M. وقد صور الفيلم ببرلين على مقربة من الاستـوديـو الذي كان فرتز لانغ يعمل فيه في العشرينات. أمّـا اليـوم فإنّ أستـوديـوهـات أوفـا القـديمة تقع في شرق برلـين، لكـن مع فتـح جدار برلـين يمـكـن لتـلك الاستـوديـوهـات أن تعـود لتعمـل أعـمالاً مشـابهةً لأعمال العشـرينـات: بمعنى أن تعود لتكون مركزا ألمانياً وأوروبياً لإنتاج الأفلام. ●

بالجديد – الفيلم الألماني الجديد

فولغفانغ ياكوبسن

«وداع الأمس»، ألكسندر كلوغه

ب تورليس»، فولكر شلوندورف

يبدأ فيلم ألكسندر كلوغه المسمى «وداع للأمس» (1966) بالعبارة التالية: «إنّه لاتفصلنا عن الأمس هوةٌ ما، لكن الموقف المتغير». ويمكن أن يعني عنوان الفيلم هذا افتراقا عن الواقع الاجتماعي بألمانيا الاتحادية لصالح يوتوبيا يُستعان على تصورها بمشاهدي الفيلم. وكلوغه في الوقت نفسه يودع طريقة القص الوهمية والساذجة في أفلام الخمسينات وهي طريقة كانت تتجاهل الحاضر الاجتماعي بل تنكره. إنّه افتراق عن سينما النظرة الأولى، وعن درامية العادات السائدة، سعيا نحو تصوير الإنسان والأشياء في استمرارية للزمان والمكان، حتى التعرف أو انعدامه. وهكذا فإنه تظهر هنا استراتيجية جديدة للقص: إنكار وتجاهل «الخيط الأحمر»، فليس استمرار الحكاية هو المهم، كما أنه ليس المهم تلك المحطات الروائية المتعددة، فهذه كلها ليست أكثر من نقاط تركيز درامية من أجل القطيعة أو الاستطراد. إنّها عملية درامية تهتم بالسياق الحسي لتلك المواد المختلفة، وتدع بعد ذلك الربط والتنظيم للمشاهد. وعندما يعرض السؤال في فيلم كلوغه عما هو حسن وجيد من الناحية الأخلاقية، تقول بطلة الفيلم: الجيد هو ما يشعرك بالراحة.

هذه الإجابة نفسها قدّمتها قبل أربع سنوات من فيلم كلوغه مجموعة من الموقعين على بيان حول سياسيات السينما الجديدة. وقد بدأ ذلك بأوبرهاوزن في مهرجان الأفلام القصيرة هناك في 28 فبراير 1962. ففي ذلك اليوم تقدم ستة وعشرون شاباً من العاملين في مجال السينما، وأكثرهم من ميونيخ ببيان يعلنون فيه إرادتهم «في أن يبدعوا الفيلم الألماني الجديد» ومنذ ذلك الحين يعتبر يوم 28 فبراير وما شهده من بيان عرف بمانيفستو أوبرهاوزن ساعة ميلاد الفيلم الألماني الحديث. وينبغي أن نرى خروج صناع السينما الألمان هذا في سياق محاولات المخرجين الفرنسيين المعروفين «بالموجة الجديدة» أو البريطانيين الذين تحدثوا عن «السينما الحرة» ورموا إلى اجتراح مفهوم جمالي جديد في نطاق السينما. ويبدأ بذلك دور فيلم المؤلفين «بخلاف طرائق الآباء». وليس من قبيل المصادفة المناداة بأن «سينما الآباء ماتت»، إذ إنّ ذلك يرد في نقد لجان لويس بوريس وحتى ألان رسنية في: «السنة الاخيرة في مارينباد» والتي يقال فيها أيضا «سينما الآباء ماتت». وقد انتقم التقليديون والمخرجون القدامى لأنفسهم بإطلاق اللقب الساخر «سينما الأطفال». وكان بين الموقعين على بيان أوبرهاوزن: ألكسندر كلوغه، وإدغار راتيز، وبيتر شاموني، وهربرت فزلي، وهانس يرغن بولاند. لقد طالبوا «بحريات جديدة». تحرّر من عادات المهنة التقليدية، وتحرر من الضغط التجاري، وتحرر من الوصاية من خلال جماعات المصالح: «إننا نملك تصورات محددة عن انتاج الفيلم الألماني الجديد، وهذه التصورات منها الفكري ومنها الشكلي ومنها الاقتصادي. ونحن مستعدون وبشكلٍ جماعي أن نتحمل المخاطر المالية المترتبة على مغامرتنا. الفيلم القديم مات، ونحن نؤمن بالجديد».

ومع ذلك فإنّ ذلك النهوض تعثر في بداياته. كان هربرت فزلي، وهو مخرج شديد الفردية، وأحد الآباء المؤسسين للفيلم الألماني الجديد، قد استطاع في فيلمه عن رواية هاينريش بول: «خبز السنوات الأولى» 1961 أن يحصد نجاحا معتبرا بمهرجان كان الدولي للفيلم. ثم هدأ الضجيج حول جماعة اوبرهاوزن، وكان لا بد من الانتظار حتى 1965 حين أخرج جان ماري شتراوب (وهو ليس من مجموعة أوبرهاوزن، بل متعاطف معها من بعيد) فيلمه «لم نتصالح» عن رواية لهاينريش بول أيضا بالاسم نفسه. وفيلم شتراوب طليعي من حيث الشكل. ومع أنّ الجمهور لم يتلقّ الفيلم بالترحاب، لكن يمكن القول إنه يمثل نقطة مهمة في الانتقال نحو مفهوم جمالي جديد. وبذلك بدأت إشارات النجاح بالنسبة لجماعة أوبرهاوزن.

ولا شك أنّ العوامل الاقتصادية لعبت دورا مهما، بحيث لم تظهر نتائج بيان اوبرهاوزن في التطبيق إلا بعد أربع سنوات. فقد أراد المخرجون الشبان جمع ميزانية قدرها خمسة ملايين مارك لإخراج عشرة أفلام، واقترحوا تأسيس

«وشم»، يوهانس شاف

«الحب أبرد من الموت»، راينر فرنر فاسبندر (1969)

مات الفيلم القديم ونحن نؤمن

«مؤسسة الفيلم الألماني الجديد»، لتشرف على إدارة المبلغ وتوزيعه. وما أخذ أحد في البداية هذا الاقتراح مأخذ الجدّ. فقد كانت هناك هيئات رسمية لدعم السينما من مال الحكومة الاتحادية.

وكان لا بد من الانتظار حتى 1965 حين نشأت «هيئة الفيلم الألماني الجديد» التي لعبت دورا مهماً في نشأة ثقافة سينمائية جديدة بألمانيا. ففي عام 1966 ظهرت أفلام مجموعة أوبرهاوزن واحداً بعد الآخر. فكان أولها عمل ألكسندر كلوغه السالف الذكر بعنوان «وداع للأمس» والذي حصل على ميدالية الأسد الفضي بمهرجان البندقية. وحصل فيلم فولكر شلوندورف: «الشاب تورليس» عن رواية لروبرت موزيل على نجاح كبير بمهرجان كان. أما بيتر شاموني فقد حصل بمهرجان برلين على ميدالية الدب الفضي وكذا فيلم أخيه ألريش بعنوان «Es» كان نجاحا كبيراً على مستوى الجمهور.

كان الموضوع المشترك والمهم في كل أفلام الموجة الجديدة الانشغال بالماضي الألماني. فقد أرادوا استحداث وعي جديد بالتاريخ الألماني. أما كلوغه فيصور حالة امرأة ألمانية فتية تأتي من ألمانيا الشرقية إلى ألمانيا الغربية مريدة بدء حياة جديدة، لكنها تُترك وحيدة. ويكمن وراء الفيلم وبين سطور حواره (دونما دخول في أيديولوجيا الحرب الباردة) موقف رافض للوضع السائد في البلاد كلها. وفي فيلم شلوندورف: «الشاب تورليس» فإنه يستخدم رواية موزيل للقيام بدراسة أشكال السلوك قبل الحقبة الفاشية.

ويأتي بيتر شاموني في فيلمه: «زمن حماية للثعالب» ليفضح الرضا الخادع للبورجوازية عن نفسها، ومحاولاتها لتجاهل الماضي وتناسيه، وضعف الجيل الجديد من الفتيات والفتيان الذين لايملكون الشجاعة للمعارضة والثورة. وكذلك فيلم «Es» لألريش شاموني، إذ إنه رغم طابعه الكوميدي، وخفة حواره، وقصة الحب الخاصة التي يتضمنها، يعرض في الحقيقة لواقعيات الحياة بجمهورية ألمانيا الاتحادية.

وفي الواقع فإنّ هذا الموضوع بقي مسيطرا في سائر أفلام المجموعة رغم اختلاف أساليب المعالجة، من مثل فيلم هانس يرغن بولاند «القطة والفأرة» (عن رواية غونتر غراس)، وفيلم إدغار رايتز «وقعات طعام» وفيلم يوهانس شاف: «وشم».

وقد استطاع الفيلم الألماني الجديد الحصول على سمعة عالمية خلال وقت قصير و«نظرية المؤلفين» التي كان يمثلها دعاة الفيلم أمّنت له استمرارا وتجدداً في الوقت نفسه. وكانت الإمكانيات والاستعدادات الفنية كبيرة. ويمكن أن نعد كثيرين كانوا مع هذه البداية الجديدة وإن لم يوقعوا بيان أوبرهاوزن؛ فمنهم فرنر هرتسوغ، وراينر فرنر فاسبندر وفيم فندرز، وبيتر ليلنتال، وفورنر شروتر، وبيتر فلايشمان، ورودولف توم، وأولا شتوكل، وهلكه سندر، ومرغريت فون تروتا.

وانفتح فصل آخر في حياة الفيلم الألماني الجديد مطلع السبعينات عندما اجتمع عشرون مخرجا ووضعوا برنامجا للإنتاج والتوزيع، أرادوا من ورائه أن يتحكموا، هم صناع الفيلم، في مصائر أفلامهم. ففي عام 1971 وقعوا على اتفاقية لإنشاء «دار المؤلفين لنشر الفيلم» وهي شركة مساهمة مكونة منهم لإنتاج الأفلام وتوزيعها. وقد أثار ذلك في البداية سخرية الأساطين المسيطرين. لكنّ لذلك قصة أخرى في النجاح والفشل.

وفي الواقع فإنّ كثيرا من الأفلام الجميلة، والشديدة الفردية، والبالغة الحدة صنعها للفيلم الألماني الجديد المخرج المعروف راينر فرنر فاسبندر. ففي فيلمه: «كاتسلماخر» الذي يتضمن قصة من أجمل قصص الحب في الأفلام الألمانية (ربما لأنها حزينة أيضا) يقول العامل اليوناني يورغوس ـ وكان فاسبندر نفسه يلعب الدور: «كل ما يفعله المرء صعب ويحتاج إلى جهد» كذلك صعب هو الانتقال إلى مرحلة جديدة.

أوتومار دومنيك مخرج سينمائي مجدد

ياسمينة أمقران

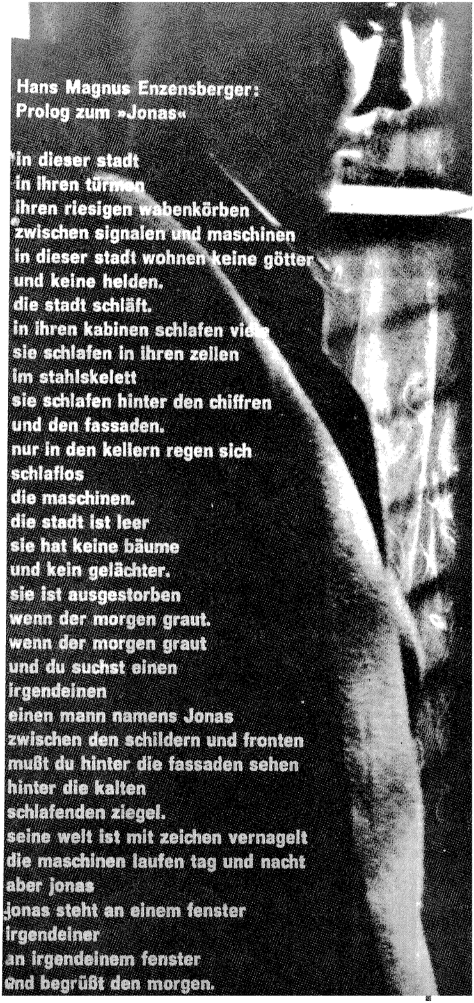
«أبو السينما الأخرى» أو المختلفة، كما سُمّي في حياته، أراد دائما أن يمضي قدما وأن لا يتوقف أبدا. لقد كان شديد التفرّد ولا يميل للتسويات والحلول الوسط - وكان دائما في حالة بحث عن معارف جديدة، وعن قيم فكرية كاشفة.

ولد أوتومار دومنيك عام 1907، ودرس التحليل النفسي، وكان جامعا للتحف الفنية، وراعيا للفنون، وعازفا على الشيلو، وشغوفاً بالسيارات، وبصنع الأفلام. وظل دائما على حاشية المجتمع. أمّا أفلامه، فكان ينتجها بوسائل قليلة ومتواضعة. ومع ذلك فما تزال تلك الأفلام شديدة الحضور حتى اليوم من حيث المضمون ومن حيث تقنية الإخراج. فأفلامه مثيرة للرائي، تحفل بالغرابة والسحر والإمتاع. وفي الحقيقة فإنّ غرامه بالفن التجريدي هو الذي يفسّر طريقته في صنع الأفلام. فالفيلم بالنسبة له كان أكثر من مجرد التحكم في توجيه كاميرات التصوير. «الفيلم هو مجموعة كبيرة من الصياغات والأشكال الفنية الجزئية: صورة، وحركة، ولغة، وموسيقى. والعمل الفني يكمن في تكثيف هذه العمليات الجزئية وتحويلها إلى وحدة تتضمن تلك القيم الجزئية. فالصورة ينبغي أن تلائم المضمون، والموسيقى ينبغي أن تلائم الصورة. أما تجاربه الفنية الأولى فكانت ذات نزعة تجريبية تدريبية. وهكذا فقد أخرج عام 1951 فيلما قصيرا بعنوان: «فنّ جديد، نظر جديد». وكان هدفه من ورائه أن يفتح عيون الجمهور الألماني على أهمية الرسم التجريدي، ذلك الجمهور الذي انقطع عن الفنون الحقيقية، وشوّه وعيه طوال اثني عشر عاما بالأفلام النازية الدعائية. وأثناء العرض الأول للفيلم المذكور بشتوتغارت ساد بين الحضور جوّ من القلق والاستغراب، فإلى جانب الأصوات المستحسنة القليلة كانت هناك نداءات في الصالة من مثل «أوقفوه! إقطعوه!» فوجد مالك صالة العرض نفسه مضطرا لإلغاء عرض الفيلم. لكن النجاح الذي لاقاه الفيلم ذاته في مدن ألمانية أخرى، وآراء النقاد الإيجابية وجائزة الفيلم الألماني التي حصل عليها عام 1951، كل ذلك شجّعه على إنتاج الفيلم الوثائقي الوحيد في حياته الفنية عام 1954، عن فيلي باومايستر.

وخلال الخمسينات بدأ الرسم التجريدي يحظى باهتمام الجمهور تدريجيا بجمهورية ألمانيا الاتحادية. فقد انتشرت المعارض الفنية وتكاثرت، وبدأت مجموعات فنية تتكون، وبدأ الفن الحديث يظهر للجمهور المهتم باعتباره ذخيرة فنية ومادية. لكن في الوقت نفسه، فإنّ المجتمع الاستهلاكي كان في صعود مع الجوانب السلبية التي يتضمنها. ولذا فإنّ آمال دومنيك في عالم جديد بدت مع الوقت وهما من الأوهام. فبدأت لدى دومنيك الشكوك في صحة التطورات الجديدة التي تصوّر مسارها بشكل مختلف تماما. وبالنظر إلى ذلك لم يعد يكفيه أن ينشر أفكار الآخرين ويدعو لها، بل بحث أيضاً عن طرائق لمواجهة الموضوعات الجديدة وعن طرائق تعبير خاصة به هو- ووجد ذلك كلّه في الفيلم. فقد أراد أن يعرض أفكاره وتصوراته من خلال الصورة فقط: الخوف، ووحدة الإنسان، وعزلته وعجزه، ومحاولاته لتجاهل ماضيه، ذنوبه وخطاياه: (الفيلم في جوهره وسيلة بصرية، والرسم أيضا نظر ورؤية وهكذا وجدت أنا جامع الفنّ التشكيلي طريقي إلى الفيلم). بهذه الكلمات بدأ دومنيك عام 1958 عمله في الفيلم الذي سماه: يونس، وكان هدفه في الفيلم تصوير الحياة المزدوجة التي يحياها الفرد: الحياة اليومية الظاهرة التي تعتبر مجموعة من المصادفات والجانبيات. والحياة الداخلية الروحية للإنسان التي يقف المرء فيها وحيدا. فبيئة يونس التي تبدو أولا عادية وجافة تصبح تدريجيا تهديدا وملاحقة حتى ينتهي الأمر بتهافتها وسقوطها أمام عينيه.

هانس ماغنوس إنسنسبرغر:
تمهيد لـ «يونس»

في هذه المدينة
في أبراجها
في أشداقها الهائلة
بين الإشارات والآلات
في هذه المدينة لا تسكن آلهة
كما لا يسكن أبطال
المدينة تنام
وفي جنباتها ينام كثيرون
ينامون في زنزاناتها
في أقفاصها الحديدية
ينامون خلف الأسوار
والواجهات.
لكنّ في الأقبية تضطرب الآلات
وحدَها، لا تنام.
المدينة فارغة
ليس فيها أشجار
وليس فيها ضحكات
لقد ماتت
حين ينبلج الصباح.
حين ينبلج الصباح
وأنت تبحث عن واحد
أي واحد
عن رجل اسمه يونس
بين الاعلانات والواجهات
عليك أن تنظر خلف الواجهات
خلف الطوب النائم
البارد
عالمه مسمّر بالعلامات
والآلات تدور ليل نهارَ
لكن يونس
يونس يقف أمام نافذة
شخص ما
على نافذة ما
ويحيي الصباح



ومـا أمكن وقتهـا وضـع الفيلم ضمن أيِّ مذهب فني أو سينـمائي وقـد تنازل دومنيك في فيلمه عن الألوان وأخرجه بالأسـود والأبيض، كما حرص على تصـويـر مشـاهده في أمـاكن حقيقيـة، وأشرك ممثلين غير محترفين فيه، كما تنازل عن التتـابـع القصصي المعتـاد. ومـا أن انتهى من تصوير فيلمـه حتى ظهـر تلقـائيـا نوع جديـد من السينـما. كان موضـوع «يـونس» إذن وحـدة الإنسـان وعـزلتـه في المدينة الكبيرة. وتوسع الموضوع في فيلمه اللاحق: غينو (1960) فقـد عرض فيـه لاضطـراب الأوضـاع النفسية للأفراد في الأسـر الثـريـة. وفي فيلمـه هذا تابـع دومنيك التقليل من الحـركيـة والحـوار بشكـل أبـرز، وبـدا أنّـه يمتطي صيغة «الـروايـة الشعرية» التي تشرح بإيجاز في فقرات تتتابع فيها الصـور والنصوص، وصارت هذه النزعات التجريدية لغة جديدة تماما للفيلم. وظل ذلك هو الطابع السائد في عمله السينـمائي كله الـذي ازدادت فيـه الأحـداث، وكـذا الممثلون، قلّة. وكـان ذلـك من جانبه مزيدا من الاقتراب من الـرسم التجـريدي الذي تقلّ فيه الأدوات المساعدة. فأفـلامـه الثـلاثة اللاحقة تكاد تكون تجريدا خالصاً. أما الموضوع فيبتعد عن معالجة المشكلات الفردية مؤكداً ماهو عام. فخيبـة الأمـل التي عاناها دومنيك في مجال «الروحي في الفن» أعـادتـه إلى الحقيقيـة بجـوانبها التدميرية. لقد أصبح عري الإنسان في العالم وعجزه موضوعه الأوحد. فالإنسان، العاجز أمام المرض، هوموضوع فيلمه: بدون تاريـخ (1962)، فهـو مريض بالسـرطان المستعصي، مع تداخـل موضـوع القنبلة النووية التي كانت يومها موضوع السـاعـة. فالفيلم يمثـل وجهـة نظـر شخصيـة، أي إنّـه يعـرض العـالم من وجهـة نظـر المريض الـذي لايظهر في الصورة أبدا.

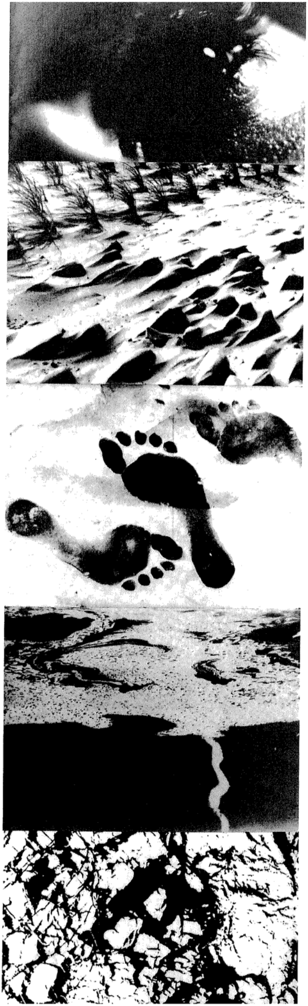
صور الصفحة 24 من أعلى:
الصورة 1 إلى 3: مشاهد من «يونس» (1957)
الصورتان 4 و 5: مشهدان من «غينو» (1960)
صور الصفحة 25 من أعلى:
الصورتان 1 و 2: من «بدون تاريخ» (1962)
الصورة 3: من «.N.N» (1968)
الصورة 4 و 5: من «لحظات» (1972)

والإنســـان، ضحيـة الاستعبـاد والإغفـال، هو موضـوع فيلمـه: N.N (1968): هو ترجمـة لتأملات مهندس ناجح تثـير حماسـه بدايةً خطة إقامة «سجن كامل»، ثم يسقط في مهـاوي الشكـوك واليأس والتأرجـح بين الحق والبـاطل. والفيلم فيلم رجـل واحـد بالكـامـيرا والنص والمتحـدث والممثل: دومنيك وحده ولا أحد آخر.

والإنســان الـواقـع ضحيـة لتـدمـيربيئتـه، موضوع فيلمه الأخـير: لحظات (1972). ويعرض الفيلم من وجهة نظر النهـايـة أو العـاقبـة عالمـا مدمـرا وخـاليـا من البشر، ومن الحضارة الإنسانية. فتتعاطى الصورة مع موضوع الفساد والانهيار.

ظلّ دومنيـك أمينـا للصورة الفنية التي اختارها أسلوبا له. وانتقى لكـل فيلم من أفـلامـه الصيغة التصويرية الملائمة للموضـوع، والتي اقترب فيها دائما من الرسم التجريدي. وكلّما تقـدم في التجـريـدية كانت الصورة البشرية تتضاءل حتى تختفي في النهـايـة. فأفـلام دومنيك تكمن حياتها في تتـابـع الصـور المجردة التي تعرض في مناظر شديدة القصر والاختصـار. أمـا الكـامـيرا، فكـان يمسـك بها دومنيـك نفســه، إذ كان يصـور كل المنـاظـر التي يعن له ملاءمتهـا لموضـوعه، وهي عملية مضنية، ربما استمرت شهورا؛ ثم يطـول الأمـر شهـورا أخـرى في المونتاج الذي كان يقوم به وحده أيضا. وقد جنى جوائز كثيرة نتيجة لأعماله الرائدة.

كتب دومينيــك عن يونس «إنّ الصــورة الإنســانيـة التي أرسمهــا ليست صورة متفــائلة. فالمستقبـل معتم، مثلما ينتهي الفيلم تمامــا. الفيلم يعـرض الأخطـار التي تحيـط بالإنســان الــذي يحاول أن ينسى ماضيــه وداخله. أمـا التحليل والنقد فهما عمل الآخرين». ●



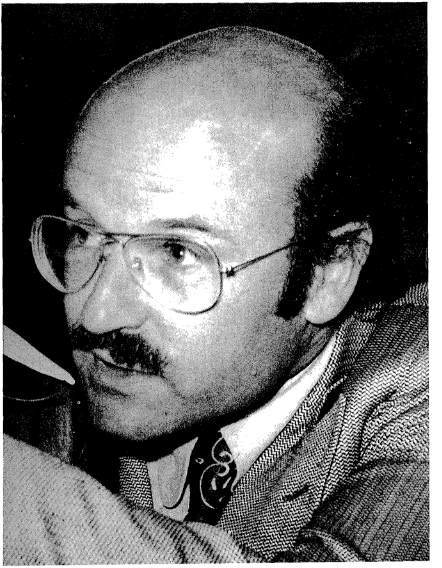
المخرج فولكر شلوندورف

ريغينه غروس

يبدو ضئيل الحجم، نحيلاً، ذا جمجمة «مدورة» قرعاء. لكنه على الرغم من ذلك يؤثّر بقوة بطلعته. ويقول فولكر شلوندورف عن نفسه إنّه عدّاء. إنه يعدو عشر دقائق على الأقل يوميا. فمسكنه بنيويورك يقع على حافة الحديقة المركزية مباشرة. أما هنا بميونيخ بمسكنه الجديد بحي نيمفنبرغر، فيضطر إلى القفز من فوق سور ليهبط بملعب إحدى المدارس حيث يمكنه أن يمارس هوايته في الركض والدوران. أما المنزل الذي يقيم فيه الآن فهو رحبٌ ومضيء، تنتشر فيه قطع أثاث جميلة من حقبة بيدرماير، ولوحات جيدة: ماكس أرنست، هكل... وبعضها لم يعلّق بعد «أنا في الحقيقة حقيبة سفر، مع الحلم الأبدي بالاستقرار يوماما» يتحدث شلوندورف بسرعة. وهو متحدث بارع، ولكنّه لا يبدو خاليا من التوتر أما ألمانيته فعملية عادية، يبدو فيها أحيانا التكرار والإملال. وعلى العكس من ذلك عندما يتحدث بالفرنسية، فهو يتكلمها برجولة وطلاقة وحيوية. لذا فإنّ الأفضل له ـ كما أحسب ـ أن يتكلم دائما بالفرنسية، لكننا نعرف أنّه يتقن الإنجليزية الأميركية كأهلها أيضا. هكذا نعرف أن فولكر شلوندورف جرى وراء لغات وثقافات أخرى، فاستوعبها وامتصها كما لم يستطعه آخر من أبناء مهنته. كان والده طبيبا. وقد نشأ هو وأخوته الثلاثة بدون أمّ. وكثيرا ما سأل نفسه فيما بعد عن مصائره فيما لو نشأ تحت رعاية أمّ كانت ذات مزاج فني. فأثناء فتوته لم يأخذ أحد استعداداته الفنية مأخذ الجد. وأول من أدرك ذلك كان مرغريت دي تروتا، لكنه يومها كان بلغ الثلاثين من عمره. وماتزال مرغريت حاضرة رغم بعدها عنه بكل المعاني: «لقد عشنا معا عشرين عاما بعمق وتفان. أما اليوم فيمكن القول إنّنا افترقنا. وهذه حقيقة حادّة التأثير، ممّا يدفع المرء للتساؤل عن ماهية ذلك الشيطان الذي يلاحق الإنسان. في فرنسا وفي شبابه، وجد شلوندورف أباءه البديلين ملفيل، وشابرول، وريسنيه. وما حصل على الأشياء بسهولة؛ كان عليه دائماً أن يحرث بنفسه، وأن يتعلم بمفرده. وفي فرنسا بالذات، وإبّان حصوله على الشهادة الثانوية، يحصل هو الألماني الأصل والنشأة على الجائزة الثانية في مباراة وطنية للفلسفة الفرنسية. عندها نصحه الكاتب الفرنسي روجيه نيميه قائلا في رسالة: «إن الحديث مع فيلسوف ألماني لن يضرّك في شئ»، وأرسله إلى لويس مال، أحد رجالات «الموجه الجديدة»، فكان ذلك بداية لقائه، وهو ابن التاسعة عشرة، بالفكر الألماني.

وفي ألمانيا اختلط شلوندورف بكل الأوساط، وتدخّل في السياسة، ولم يوفّر إزعاجاً أو خصومة. وفي عام 1979 تظاهر على سبيل المثال ضد أشياء منها القبض على فاكلاف هافل. أما اليوم، فإنّ سجين الأمس صار رئيسا لجمهورية تشيكوسلوفاكيا. نهوض في أوربا. وفولكر شلوندورف يخرج أفلاما في هوليوود. في التاسع من نوفمبر كان يركب الطائرة إلى بوسطن. وبدلا من أن يتحدث قائد الطائرة عن حالة الطقس قال: فُتح جدار برلين! ويتذكر شلوندورف: «وقتها كان أحب إليّ العودة مع فريق إلى الجدار وبرلين لعمل شئ! لو حدث ذلك لكان أمرا رائعا. ربّما كان تتمة لعملي: ألمانيا في الخريف. لكنّني لم

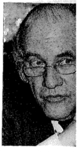
أكن أستطيع العودة، كان عليّ الإشراف على التوزيع الصوتي لفيلم تاريخ الخادمة. يدرك المرء تدريجيا عندما يتقدم به السن أنّه لا يستطيع القيام بكل شيء»!
وعندما سألته عن فيلمه «تاريخ الخادمة» والذي نزل إلى الأسواق قبل شهور قليلة واعتبر إسهام شلوندورف في برلين (والذي يبدو أنه لن يحصد من ورائه مجداً كبيراً) أجاب ببرود: إنه عمل قمت به بالتكليف! وقد كان لي تمريناً أسلوبيا ممتازا. . وخلال ثلاثة أسابيع سيبدأ العمل في الفيلم، وهو بالنسبة له الفيلم الثالث المأخوذ عن عمل أدبي: «يجب أن نبدأ العمل في الوقت المحدد تماما، بل في الساعة المحددة لتصوير كل جزء من أجزائه، وحتى لو كان ذلك في إحدى غابات المايا. وهذا رغم أن العمل لم يكن ممكنا إلا في لوس أنجلوس حيث تنتظرنا الكواليس الهائلة. وأين هي الكواليس الهائلة اليوم إلا في مقابر الطائرات؟ ولقد وجدنا موطن هذا العصفور الهائل الحجم في توسكون بأريزونا. . » ويثير التفكير في الإخراج المقبل حماس شلوندورف لخوض المعركة المقبلة، معركة التنظيم التي يعتزم قيادتها بإرادة نابوليونية مصمّمة، هو جنرال الأفلام الصغير. وهو يعرف أنه سيكسب المعركة، وسيكون النصر إلى جانبه، إذ رغم السوداوية التي ترافقه هذه الأيام، يعرف أنّ الطبيعة لا تريد له إلا الخير. وهو في هذه القدرية التي تسيطر على تصرفاته يشبه صديقه الأقرب فرنر هرتزوغ. فالفيلم بالنسبة لهما طريقة للاستمرار على قيد الحياة: «فالمهمة التي أقوم بتنفيذها ينبغي أن تكون صعبة جدا بحيث أعتقد أنني لن أستطيع تنفيذها عندها أشعر أنني على مايرام». والمبدأ القائل إنّ الإنسان ينمو ويكبر حسب المهمات التي توكل إليه أو معها لا يبدو صحيحا دائما. ●



مقابلة أجرتها صحيفة «جنرال أنتسايغر» مع أوغوست أفردنغ المدير العام لمسرح الدولة ببافاريا

الدعم الثقافي : هل هو خطر على المسرح أم حل لمشكلاته؟

الصحيفة : السيد أفردنغ ، أي دور يلعبه الدعم الثقافي في جمهورية ألمانيا الاتحادية؟



أفردنغ : بالنسبة للدعم الخاص للثقافة بجمهورية ألمانيا الاتحادية ، فإنّ الأمر لم يصبح مشكلة بعد . فالدعم المذكور من جانب القطاعات الاقتصادية لم يتجاوز بعد نسبة الواحد بالمائة ، لكنه مقتبل علينا مثل موجة هائلة . أنا نفسي حصلت على دعم كثير من أجل إعادة بناء مسرح «برنسريغنت» . ومن جهة ثانية فإنني أرى أننا مقبلون على أخطار كبيرة في هذا المجال . إنني أسمع باستمرار كلاماً يتردّد عن سبب عدم تقليدنا للتجربة الأميركية في مجال الدعم الخاص للثقافة . فهناك تقوم المؤسسات الثقافية كلها على الدعم الخاص . وبذلك تظل المؤسسات عندهم مستقلة غير خاضعة للدولة . والإجابة على ذلك : في أميركا تقوم المؤسسات الثقافية كلها على المال الخاص من المكتبات إلى الجامعات والكنائس ، وهي بهذا المعنى لا تُدعم . لذا ، فإنّ الحديث عن الدعم لا مجال له . وهذه الإسهامات تحدث من قبيل الإحساس بالمسؤولية تجاه الثقافة . لكنّ تلك المنح قابلة للشطب من الضرائب ، فتبلغ النسبة 60% من المال العام الذي يُعطى عبر مانحين خاصين فقط . لكن المعطي يريد رغم ذلك أن يشارك في القرار . وأنا يأتيني الكثير من المال العام ، لكنني لستُ مقيداً بشروطٍ أو تعليمات . وهذا هو الفرق .

الصحيفة : يعني هذا أنّ الداعم أو المانح لا يعطي لكل إنتاج .

افردنغ : طبعاً لا . فعندما أُعطي مالاً ، وإن يكن يمكن شطبه من الضرائب التي أدفعها أريد أن أعرف أين وكيف يُستعمل ، وبماذا يفيدني . وهذا له مسوغاته . وهكذا فقد رأيتُ كثيراً من المانحين يضعون شروطاً لما يعطونه . إنهم يريدون ان يعرفوا أين يمكن للرئيس أن يصوّر نفسه مع دومنغو ، وهو نجم من نجوم الأوبرا . وبالنسبة لنا بألمانيا ، أرى أن هناك خطرا معينا في المسألة : فقد تصل الدولة إلى الاقتناع أنّه لم يعد من واجبها أن تدعم الثقافة . فقد يخطر بالبال أنّه يكفي وجود مديرين لمؤسسات ثقافية قادرين على اجتذاب الدعم والتبرعات . ولذا لا بدّ من التأكيد أنّ الإنماء الثقافي ضرورة ، وليس أمراً يحدث من قبيل الإحراج . إنّني أخشى أنّه عندما تلاحظ الدولة أنّنا نستطيع الحصول على الأموال الضرورية للإنماء والتجديد تبقي على الحدّ الأدنى من الدعم فقط بحسبان أن ذلك من مسؤوليتنا نحن وليس من مسؤوليتها . ان هذا الانطباع لاشأن له بالثقافة على الإطلاق . وبإيجاز أقول : إنني أخشى أن تدخل في أخلاد الموظفين الكبار بالمدن الفكرةُ القائلة إنّه من الضروري من أجل تخفيف الأعباء عن كاهلهم المجيء بمديرين للمسارح ، لا يتمتعون بالكفاية ، بل يستطيعون الحصول على التبرعات . والخطر الآخر يبدو من غير شك في أن المتبرع يرى من حقّه أن يشارك في القرار . وهكذا تنشأ وسيلة غير مباشرة للتأثير والتحكم ، لا نستطيع مقاومتها . وفي الحقيقة ، لا يزعجني أن أكتب في كتيب البرنامج بمساعدة المصرف كذا وكذا ، لكن يزعجني أن أضطر للكتابة : «دفعت النفقات شركة مواد الغسيل كذا وكذا» . وهذا ليس لأن الثقافة سامية ورفيعة بحيث يضيرها أن يرتبط اسمها بشركة لمواد الغسيل ، بل لأنه في حالة شركة كتلك يبدو الجانب الاعلامي التجاري أكثر مما يجوز فيحسّ الذاهب للمسرح أنّه يُساء استعمال اهتماماته الثقافية . وهذا أمر لا تأثير له بأميركا ، بل على العكس : فالذي لا يُدعم هناك ، لا يبدو محترماً ومعتبراً .

الصحيفة : يردّ المسؤولون بألمانيا عادة على الشكوك في قضايا التبرعات والتأثير بالقول : إنّ هذه المخاوف لا مبرر لها ، لأن المؤسسات الثقافية عندنا مستقلة في المقاطعات والمدن . ومع ذلك فهناك أمثلة في المجال الدولي ـ وبخاصّة في البلدان التي لديها مشكلات اقتصادية ـ تدعو للتأمل .

أفردنغ: هذا صحيح تماما. ولنأخذ على سبيل المثال الأوبرا بمدينة سدني، فمن خلال مساعدات المتبرعين الدوليين تستطيع الأوبرا هناك أن تقدم عروضا، وبغير ذلك لا إمكانية للعروض.

الصحيفة: والعروض التي تقدم هناك تظهر تنازلات لصالح المتبرعين وبلدانهم وأمزجتهم. فتشايكوفسكي مثلاً لن يمكن عرض أعماله في مثل تلك الظروف.

افردنغ: للأسف هذا هو الواقع. ويمكن لفت الانتباه إلى الوضع ببريطانيا. فالسيرجون لم يستطع تحضير أوبرا معينة، لأنه لم يحصل على التبرعات الضرورية لذلك. ولو أراد أن يحضر لأوبرا أخرى لأمكن ذلك عن طريق التبرعات. وهكذا فإنّ هنا تأثيرا غير مباشر على خطة العرض. وقد شهدتُ نموذجا لذلك في سان فرنسسكو. فقد دفعت لي شركة سيارات نفقات عرض مسرحي. وفي الفصل الثاني من المسرحية: «لا ترافياتا» أتت إلي سيدة ممثّلة للشركة المانحة وقالت لي: «هل من الضروري ظهور كل أولئك النساء العاريات؟»
وهذه هي الأشياء الصغيرة. ورغم هذه الأمثلة والحالات، فإن كلّ زملائي المديرين ركبوا موجة التبرعات والإعانات بحسبانها أمرا لا محيد عنه هذه الأيام. وأنا شديد الشك في ذلك.

الصحيفة: من المعروف أن التطور الثقافي ممكن في المجالات التي تتمتع باستقلالية قادرة على التجربة بغير ضغوط أو تسرّع. وقد كان الوضع مشابهاً في الرياضة. أمّا الآن فإنّ الرياضة ـ أو بعض حقولها على الأقلّ ـ تخضع لاعتبارات تجارية. فهل هناك تطورات موازية في الحقول الثقافية؟

أفردنغ: إنّ الخضوع الكامل لاعتبارات السوق لم يحدث عندنا بعد. فما تزال مدننا تعتبر الثقافة أمراً أكثر من لعبةٍ «إضافية». فقد نشأنا مع هذه الثقافة. ومسارحنا الخمسة والثمانون ليست أمورا جانبية. لكنّ هناك واجبات ثقافية تبدأ بفرض نفسها علينا، ولا تستطيع المدن أن تموّلها من مواردها الخاصّة. وهنا تدخل بالنسبة لي التبرعات. على أنني لا أميل للمقارنة بين الأشياء عندما يتعلّق الأمر بالمسرح الألماني وبخاصّة عندما لا يكون هناك وجه للمقارنة. فهناك من يقول لي: اعمل هنا كما يعملون في بروكسل، فمورتيه العجيب يلعب عندهم 77 مرة في العام. ووسائل الإعلام تعتبر ذلك أمرا تافها. ثمّ إنّ القضية تصبح مكلفة بشكل جنوني عندما أقيسها بسبع وسبعين مرّة. فنحن نعرض الأوبرا 350 مرة. وهذا يزعجني بشكل مستمر. ولنعرض لموضوع المدخول: ففي المتوسط تستعاد 8% من الميزانية كمدخول. أمّا نحن بألمانيا فمتوسط مدخول العرض 16% وفي ميونيخ يصل الأمر الى 30%. ومع ذلك، فإنّ هذا يعتبر قليلا جدا إذا قورن بالولايات المتحدة. فقد يصل المدخول هناك إلى 60%، وهو ضروري عندهم للاستمرار. ولكن: ماذا يعني هذا؟ هذا يعني أن عليّ أن أضع خطّة لتقديم أعمال تلقى القبول، وهذه أسوأ كلمة في السياسات الثقافية. بذلك نركض وراء مزاج عام بدلا من أن نسهم في إعادة بنائه. وهذا سهل، فأنا أستطيع أن أضع خطة للجمهور ومزاجه للسنوات العشر المقبلة!

إنّنا نحصل على هذا المال الكثير لوضع خطة أو خطط لصنع أشياء نسعى لتكون مقبولة خلال السنوات العشر المقبلة. لقد كان موزارت محظوظا إذ حظي بقبول فوري. أمّا الأكثرية فقد مرّت بظروف عصيبة قبل الحصول على اعتراف في حقبة متأخرة جدّا. ودعم هذه البرامج والخطوط الطموحة المكلفة هو المعنى الحقيقي للتبرّع. كم هو المال الضائع علينا لقضايا الاستمتاع؟ إنّه يأتي من نفس الصندوق، إنّني أحنّ أحيانا إلى وزير اتحادي للثقافة ـ لا أريده في الحقيقة ـ وزير للثقافة يميّز ويوازن بين عروض المدن والمقاطعات وينسّق بينها. لا بد من خلق نظام للدعم على مستوى الدولة من أجل الثقافة الحرة والعطاء لها وإن لم يكن ذلك من واجبات الدولة.

الصحيفة: في موضوع القبول من الجمهور. ينبغي أن تكونوا مسرورين إذا لقيت عروضكم جمهوراً كبيرا ومتحمسا!

أفردنغ: بالتأكيد. لكن المسألة تبدو على نحو مختلف. ففي أميركا يُعطى دعم مثلا من أجل عرض موسيقي يُعرض ليلة واحدة، فإن لم ينجح في اجتذاب الجمهور يُحذف في اليوم التالي. أما هنا فطرائق التعاقد لا تسمح بشيء من ذلك. فنحن عندنا نظام للتأمينات الاجتماعية

للممثلين والمغنين، يفرض عليّ أن أستمرّ في الدفع لهم، كما يفرض عليّ من جهة ثانية أن أستمر في العرض. وهناك أمر مضحك آخر: فأنا أستطيع الاستمرار في عرض مسرحية لم يتقبلها الجمهور لأنني أتلقى دعماً بغضّ النظر عن نجاحها أو فشلها، وأحيانا يظهر في السنة التالية أنني ـ شكراً لله ـ كنت طويل النفس بما فيه الكفاية بحيث ظللت أعرض القطعة رغم عدم الإقبال عليها في البداية حتى حظيت بالنجاح المرجو. لكن لو كان الأمر في هذه الحالة قائماً على التبرعات الخاصة لما كان ممكنا الاستمرار في العرض رغم الفشل الأولي. ففي هذه الحالة يصبح طول النفس الذي تحتاج إليه الثقافة قصر نفس.

الصحيفة: لكنك رغم ذلك تحتاج الى موارد كافية لتستطيع التنفس بالحرية الضرورية؟

أفردنغ: نعم وأخشى أن الحدة والتنفير اللذين تتميز بهما بعض ألوان الثقافة لن يكون لهما مجال إذا سيطرت سياسة التبرعات الخاصة. لقد أظهر كثير من رعاة الفن الحديث، بشرائهم لوحات ورسوما لم تكن قد حظيت بقبول الذوق العام، أنهم كانوا أكثر بصيرةً من الحكومات التي لم تدرك ذلك. فهناك دائما أناس عارفون ومتبصرون. وطبعا صارت قضية شراء اللوحات العصرية موضة سائدة. ما أخشاه، ليس فقط أن تنفض الدولة عن كاهلها عبء الثقافة، بل أيضا أن تتغير الثقافة، أن تصبح مطواعة خاضعة للسائد والمقبول.

الصحيفة: ألا تتغير صورة الثقافة لدى المشاهد الذي يعرف أنّ ما يشاهده معمول لأغراض دعائية؟

أفردنغ: من حيث إحساس المشاهد سيتغيّر شيء ما حتماً. فهو يمضي إلى المسرح حتى الآن بالفكرة القائلة: «إنّه ثروتنا نحن جميعاً» وما يراه هناك يعتبره أمراً شارك هو أيضا في صنعه. وهو يسرّ أو يغضب لذلك. لكن عندما يبدأ الآن يحسّ أنّ شركة كبرى جعلت رؤية هذه المسرحية ممكنة، فإنّ تغيّراً في التلقي سيحدث تدريجياً. إنني أرى أنّه عندما يحدث ذلك، فإنّ إحساس المشاهد بالمسؤولية الثقافية والوعي الثقافي المحدد سيتضاءل، وبخاصة أنّه لن يحسّ أنّه مشارك شخصيا في الحدث الثقافي.

الصحيفة: هل هناك مخاوف لديكم، أنه على المدى البعيد، ستتغيّر الشروط والعوامل ضمن المسرح الألماني المثنى عليه جدا حتى الآن، من أجل التوافق مع الظروف الاقتصادية الجديدة له؟

افردنغ: طبعا. ففي أميركا تخضع الأعمال الثقافية تماما لرقابة الداعمين ومقصّاتهم التي تعمل في رأسها. أمّا في المجال الألماني، فلا أملك دليلا بعدُ على حدوث مثل ذلك. لكن تلك التوافقية، التي سبق أن ذكرتها أعتبرها خطرة جداً إن حصلت. لكن على العكس من ذلك لنتأمّل الاحتفال الفني الذي يقيمه يوستوس فرانتس بولاية شليسفيغ هولشتاين فهو مثل على الوجه الإيجابي للدعم والتبرع. فهذا النوع من العمل الثقافي لم يكن موجودا هناك. كانت الولاية حبلى به، أو أنّ فرانتس هيّأها لذلك، فطرق ناحية لم تكن مطروقة من قبل، وانهال عليه الدعم، وكلّ الأطراف مسرورة بالمشاركة، وكلّ الناس يتشمّسون تحت شمس يوستوس الآن.

الصحيفة: من المعروف أنّ الرعاية المادية للعمل الثقافي تصبح ذات معنى بالنسبة للراعي عندما تلفت الانتباه إليه بشكل كاف. وهذا لا يتناول أعمالا ثقافية فقط، بل صنّاعا مختارين للثقافة أيضا. فهل هذا نوع آخر من أنواع التأثير على الحدث الثقافي؟

أفردنغ: هذه نقطة مهمة. فلنتأمّل من الذي يتلقى الدعم؟ إنّهم أولئك الأثرياء الذين لا يحتاجون إلى رعاية مادية كالمسارح الكبيرة، والمتاحف الكبيرة. فمن الذي، على سبيل المثال، على استعداد للإعلان عن طريق الدعم لمسرح كوبورغ الصغير؟ وهكذا فإنّ الرعاية قد تؤدّي إلى زيادة الجهات الثرية ثراء والفقيرة فقراً. لكنّنا نريد المسارح الخمسة والثمانين كلّها، لأنني مقتنع أنّ إنساننا ينبغي أن يكبر مع الثقافة. فليس هناك أسوأ من المدن الأميركية الصغيرة التي تعتبر ممرات ومحطّات للقطار أو محطّات للوقود فقط. إنّ المدينة لا تكون مدينة إلا عندما تحتوي على مسرح، ومستشفى، وكنيسة.

الصحيفة: ومع ذلك، فإنّ في ألمانيا الآن عدّة جهات راعية، وهي تستثمر في مجالات معينة بالذات من الحياة الثقافية؟

أفردنغ: لكن، أنظروا إلى العواقب. فهناك على سبيل المثال مدينة صغيرة لاتملك المال الكافي لدعوة بافاروتي للغناء. ولذا يسعى سكانها للحصول على الرعاية المادية ويحصلون عليها. لكنّ المشاهد لم يعد يجد المغني الأول للفرقة جيدا. إنّ بلدة كهذه لا تحتاج إلى دومنغو مثلا. أنا أفهم رغبتهم في الحصول عليه فعلا. لكنّ أمسية واحدة من دومنغو ستسيئ أكثر مما تحسن. ولا يعني هذا أنّ دومنغو ينبغي أن يُسمع ويُرى في ميونيخ فقط، لكن علينا أن نعترف أنّ هناك تفاوتات وهرميات ثقافية معينة وستبقى. وهذا موضوع خطر. فقد يقول أحدهم: لا أريد أن تقتصر النوعية على مدينة أوغسبورغ. لكنّ الجهة الثقافية تكبر بالنوعية، والنوعية ينبغي أن تتعلّم أيضا. وأنا أكره النساء المثقفات المتحذلقات اللواتي يقلن: «لا أستطيع أن أشهد هذا الكونشرتو هنا، بعد أن سمعته بعزف كارايان» في مثل هذه الحالة أريد أن أعرف فعلا ماذا سمعن؟ وعندما تدمَّر هذه الأرضية، وإن كان علي أن أقول إن النوعية ليست حاضرة دائما بميونيخ، بل إن العروض بأوغسبورغ أحيانا أفضل، عندما تدمَّر هذه السجادات المنسوجة عن طريق الرعاية المادية التي تموّل حيناً بعد حين حفلا أو مناسبة هائلة، فإنّ المشاهد الثري سيقول تدريجيا: لماذا يكون علينا أن نذهب إلى مسرحنا الممل؟ ولا شك أنّ فكرة الفريق تعاني أكثر تحت وطأة مثل هذه الظروف. وعندما تترك المؤسسات العامة قضايا الرعاية والدعم للجهات الخاصة، فإنّ المسارح الصغيرة ستعاني أكثر لأنها لن تجد الرعاية والداعمين الذين يجدونها جذابة من الناحية الإعلانية. وعندها سيزداد رجالات المسرح في تلك المدن تنازلا ويقولون: انظروا ماذا تفعل المسارح الكبيرة، قلدوها للحصول على المال، فالمال لا رائحة له.

الصحيفة: كيف يمكن الخروج من هذا المأزق: إمّا الاكتفاء بالمال القليل، أو الاضطرار لبيع الروح من أجل المال الكثير؟

أفردنغ: هذا صحيح! فعلينا نحن المديرين والإداريين أن نفكّر بالمسألة. فأنا معجبٌ جداً بشراء منطقة الرور بالمسارح. لكن عندما أجد أن مغناة «المغني الأول - مايسترسنغر» موجودة على خشبة خمسة مسارح، وأنّ المسارح لا تمتلىء، فعلي أن أعيد التفكير في الخطة، كما علي أن أفكّر ربما بعض الأفكار الخطرة: إقفال بعض الفروع أو الأقسام؟ لقد شكّلت «جمعية المسرح الألماني» لجنة أترأسها تريد الإجابة على مثل هذه التساؤلات كيف يمكننا الاحتفاظ بمستوانا وموقعنا عن طريق التغيير والتجديد وإعادة التفكير؟

الصحيفة: عندما تشتري المدينة بافاروتي فإنّها تقصد إلى النوعية: أي مستوى ثقافي ترونه ضروريا للمسارح المتوسطة؟ أو بطريقة أخرى: كم من المال، وبالتالي كم من المال الرعائي ضروري فعلا لاستمرارها وتقدمها؟

أفردنغ: إنّ المغني في مثل هذه المسارح لا يستطيع أن يبلغ جودة بافاروتي. لكن عندما يحضرون بافاروتي، فإنّهم يضعون مستوى لا يمكنهم الاحتفاظ به. وهذا يؤثّر على الفرقة. لكن إذا كان الأمر على هذا النحو فلماذا تحاول الخشبات المتوسطة أن تفعل ذلك؟ لأنكم في الصحافة الثقافية تثنون علينا عندما نفعل شيئا كهذا، عندما نقدم مفاجأة ثقافية. إنّ الإحساس بالنمو مع الثقافة يتضاءل شيئا فشيئا. ولذلك يريد كلّ مسرحي أن يقدِّم العرض الأول. العروض الثواني لا يريدها أحد. إنّ مسارح الأقاليم تحتاج إلى مال كافٍ للاحتفاظ بدورتها الدموية العادية في الجانب الثقافي، تلك الدورة التي فيها حدّة، وفيها خروج على المألوف: تتضمن رأساً وقلباً وجنساً وقدمين. تحتاج إلى مالٍ كاف لخطّةٍ للمسرح تفاجئ، وتجدد، وتستطيع الاحتفاظ بالفريق ورعايته. وعندما يقول لنا السياسيون لن نعطيكم مالا هذا العام إلاّ كما أعطيناكم العام الماضي مع نسبة مئوية ضئيلة كزيادة، عندها يكون علينا أن نشد الأحزمة ونقول: مايستطيعه رب البيت الصغير ينبغي أن يستطيعه رب البيت الكبير. لكننا نخطئ كثيراً عندما نتجاوز إمكانياتنا، ونقدم مطالب ضخمة باسم الثقافة. ولأنّنا عشنا أعواما بما يتجاوز إمكانياتنا، يبدو ذلك اليوم في المشكلات التي نعانيها. لكن من جهة ثانية: عندما نقيد حركة الخيال، سنصبح بمثابة الجواد الملجّم، وعندما يختفي الغبار عن جناحي الفراشة تتوقّف الفراشة عن الطيران. ●

رعاية الفنون والتطورات المعاصرة

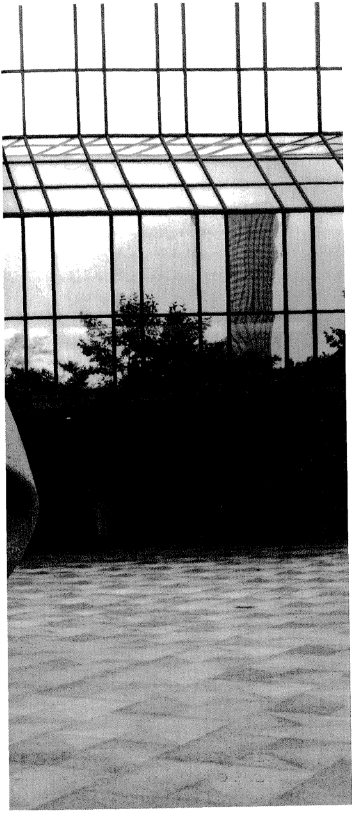
بيتر هوفمايستر

لقيت الفنون، والأنواع الثقافية الأخرى ضمن الحضارة الأوروبية والتاريخ الأوروبي عبر العصور رعاية كبرى، وهي وإن لم تكن بالقدر نفسه في كل الأوقات فقد كانت دائمة ومعتبرة. وكانت تتنافس في تقديمها جهات خاصة أو رسمية أو كنسية. وكان ذلك يتمثل حسب مذاق الحقبة في جمع اللوحات الفنّية أو تكليف فنّانين بأعمال فنّية معينة. وقد كانت عادة الأثرياء قديما الإيصاء بعُشر من ثروتهم للكنيسة لتأمين مكان لهم في السماء، أمّا اليوم فإنّ كثيراً من الأثرياء يوقفون مقادير من أموالهم على الفنّ.
وبسبب كثرة عدد الذين يريدون ترك قسم من أموالهم أو من مجموعاتهم الفنّية للمتاحف، نشأت في السنوات الأخيرة هرمية مُعِينَة على رعاية الفنون ودعمها. فالذي يريد أن يصنع لنفسه اسماً في هذا الحقل عليه أن يتكبد مبالغ ضخمة. وأعلى درجات تلك الهرمية الرعائية تتمثل في إقدام فرد ما على إيقاف متحف بأكمله وإطلاق اسمه عليه. والدرجة التالية بعد إنشاء المتحف يمكن أن تكون بدعم متحف قائم فعلا عن طريق إضافة جناح أو صالة.
وعادة الوقف هذه تعود إلى القرنين السابع عشر والثامن عشر، وكانت وقتها مقصورة على الأغراض الدينية، أمّا اليوم فإنّ القول المأثور في هذا المجال هو «الفنّ بدلاً من الكنيسة». ويمكن في هذا المجال ذكر نماذج اشتهرت بهذا النوع من الوقف على المستوى الدولي، مثل مركزي لنكولن وكنيدي بالولايات المتحدة الأمريكية وأوقاف كوربر وغروندیغ بألمانيا الاتحادية. لكن ما غرض كلّ هذه المنح والإهداءات الضخمة؟ الواضح أن من أول أغراض الوقف الحديث إثبات مشروعية ملكية الثروة ـ وهذا الدافع يجد جذوره التاريخية في التبرع للكنيسة من أجل صكوك الغفران. فمما له دلالته أن يكون الميل للرعاية المادية للفن أكبر لدى أولئك الذين تعود أصول ثرواتهم إلى مصادر مشكوك فيها أو لها هذه السمعة وميل المتبرعين الظاهر لنشر ذلك على أوسع نطاق في وسائل الإعلام. وكمثل على ذلك تصرفات شركات النفط العالمية في السبعينات أثناء أزمة الطاقة: فكلما ارتفعت الأصوات التي تتهمها بالاستغلال والأرباح الفاحشة كانت تلك الشركات تعمد إلى زيادة التبرعات للبرامج والأغراض الثقافية. والواقع أن كل جهة ثقافية أو اجتماعية موقوفة تشير إلى ذلك، وإن بحياء في طريقة الإعلان: «هذا البرنامج أقيم بمساعدة كريمة من شركة البترول كذا» أو بنك القروض كذا أو هذا الشخص أو ذاك.
فلا يستطيع المرء أن يدفع الانطباع الذي يسيطر في عصر «كهان الفن» هذا من أن المتبرعين والمهدين يرجون من وراء ذلك «نجاةً وبركةً» ويأملون من وراء ذلك الاطمئنان إلى مشروعية ثرائهم في عيون الآخرين. فالشركات الكبرى جميعا تملك خبراء اليوم لشراء الأعمال الفنية. و«كهنة الفن» هؤلاء لدى الشركات يشبهون أولئك القساوسة لدى عائلات النبلاء في العصور الوسطى الذين كانوا يقيمون لهم القداديس في كنائسهم الخاصة. ومن الطبيعي أن تكون هناك حدود لما يستطيع أولئك الخبراء أن

«معرض دعم الفنون خمسة وثلاثين عاماً من طرف الحلقة الفنّية التابعة لجمعية الصناعة الألمانية»، افتتاح المعرض في دار المستشارية الألمانية (1987)

يبذلوه، وتبقى لمسؤولي الشركات الكبار حقوق النقض في كلّ الأحـوال، لكنهم نادراً ما يستعملونها لأنّ المقصود من العمليـة كلهـا شرعنة الثروات، واكتساب سمعة حسنة. ولا يلعب ذوق المديرين في الشركة أو الشركاء والمستثمرين والـزبـائن دوراً معتـبراً غالبـاً فيما يُدفع أويُشترى، فالخبراء الفنيـون ينفـردون بذلـك بعـد اتخاذ القرار العام لأنهم من كبار اساتذة الفن غالباً أو مديري المتاحف أو النقاد الفنيين أو التجـار. وهم يتقاضون أجورا خيالية مقابل خدماتهم. والقـاسم المشـترك بين كل هؤلاء هو أن اهتمامهم الأكبر غير منصبّ على ماهـو مهم في تاريـخ الفن أو على النظريات والأسـاليب الفنيـة، بل على ما يَعِـدُ بشهـرةٍ أكبر وسمعةٍ أعظم اليوم والآن. أمّا شراء لوحات فنية من جانب شركة كبرى لأنّها ـ أي اللوحات ـ أعجبت بعض المسؤولين فيها أو عمالها أو زبائنها فيعتبر أمرا في غير محله، ولا يحقق الغرض من ورائـه. فشـركـة سيبـا غيغي مثـلا، وهي شركـة للكيميـاويـات تنتـج أيضـاً موادّ كيماويـة لتسميد الأرض الـزراعيـة، جمعت مجموعة من الأعمال الفنية من مدارس وعصـور مختلفـة، ثم تبـيّن لها أنّه باستثناء القيمة الجمالية، ليس لتلك الأعـمال سمعـة عالميـة. ولـذا فقـد سارعت الشـركـة إلى التعاقد مع فنّان ومؤرخ فنيّ أقبلا على شراء أعـمال تعبـيريـة تجريـديـة فقـط، من مثـل لوحات فيليب نمـوستـون وأدولف نمـوتليب، وهي أعمال لا معنى لها في نظر المشترين من زبائن الشركة. لكن لأنّها كذلك أي لن يغـرم بها أحـد من الذين لهم علاقة بالشركة، تعتبر في نظر مسؤوليها الكبار تقدما مهما.

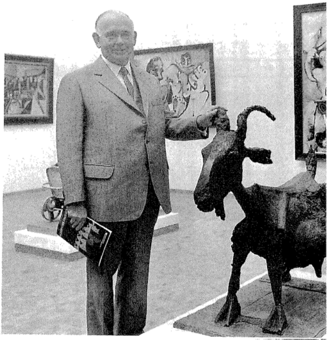
ويمكن الحديث عن نشاطات كثيرة أخرى مشابهة. ويعني هذا أنّ لقب «مشجع الفنّ» ـ وهو مقصد المتبرعين جميعا ـ ينبغي، لكي يكـون معتـبرا، أن يأتي من قسـاوسـة الفنّ وكهانه. فالأعمال الفنيّة القائمة على البلاستيك المضغوط هي الأكثر شراء ورغبة في هذه المسرحية الهزلية اليوم. فإذا أثـار ذلـك استهجـانـا أو استغـرابـا لدى المهتمـين من الجمهـور، فإنّ النقّـاد الفنّيين، وكهنة المهنة يسارعون إلى الإشـارة للقيمـة الجـمالية لتلك الأعـمال وعصـريتها، ثم يتحـدّثـون عن تغـير صورة الـواقع، ذلك أنّ التناقض هو المعلم الجـوهـري في الفنّ المعـاصـر. فإذا أحس الإنسـان العادي بانزعاج من وراء تأمل عمل فنيّ ما، فإنّ هذا يعني أنـه جيـد، وإذا أنكـر واستنكـر فإنّ هذا يعني أنّـه عمـل عظيم. وكما تبدو الأمور الآن فإن محب الفنون لا يستطيع في التـذوق الاعتـماد على مزاجـه، بل لابـدّ من نصيحـة الخبراء في مجال التقييم الصحيح لقيمة عمل فني ما، تماما كما يحتـاج المـريض إلى استشـارة الطبيب في المشـاكـل الصحية، وكما يحتاج المرء في القضايا القانونية إلى استشارة المحـامي. ولا تعني هذه الأمـور شيئا كثيرا بالنسبة لأكثرية زوار المتـاحف المعـاصـرين. فهم يسعـون وراء المعلومات عن الفنّ المعـاصـر وفنّـانيـه، ويستمتعـون بالـرسـوم والمنحـوتـات التي تدين بجمعهـا لعشق مجمـوعة من رعاة الفن للجمـع بحـد ذاتـه. وفي هذا السيـاق يبـدو لودفيغ الثـاني (1845-1886) ملك بافـاريا نموذجا للراديكالية في عشق الفنّ ورعـايتـه. ففي مقـال بالصحيفة الأسبوعية: دي تسايت (في 1981/4/3) يُسمَّى الملك «أول رعاة الفنّ ببـافاريا»: «تبدأ المسألة دائما بحاكم مستبد عاشق للفنّ. ذلك أنّ الديمقراطية لا تعرف المشاعر الحماسية. فلولا آل مديتشي وهـابسبـورغ، وبيت الملك الإسبـاني لبـدت متاحف أوروبا فارغة أو كانت غير موجودة. أمّا في بافاريا، وضمن أسـرة فيتلزبـاخ المـالكـة هناك، فإنّ لودفيغ الأول ولودفيغ الثاني من بين ملوكها هما اللذان يذكران حتى اليوم باعتبـارهما عاشقـين للفنون». لكنّ شعبهما المحب والودود اضطـرهما إلى الاستقـالـة في النهـاية لاسرافهما في الإنفاق على الفنـون بالـذات. ويفهم أكثـر الناس حتى اليوم من تعبير «رعاة الفن» أموالا حرة وخاصة، تنفق لأغراض عامة دونـما هدف أو مصلحـة غير حب الفنّ: «فـالـذي على الفنّـانـين ورجـالات السيـاسات الثقافية أن يمدوا أيديهم طالبـين»، لكنّ هذا التصور خيالي، ولا يتناسب ومجريات الواقع. لكننّا لا نستطيع أن ننكر أنّ الراعي الخاص الذي يتصـرف وينفق بدوافع حب مجرد للفنّ، ما يزال موجوداً، وإن على قلّة. وهـو قد يكـون وارثـا غنيـا أو مديـرا لشركة



ضخمة (لودفيغ، كوربر، غرونديغ، هانكل). كما يمكن أنّ يوجد في صيغة مجموعة ملتزمة فنيا في بعض المؤسسات وبعض شركات التأمين والبنوك، لكنّ الرعاة المعاصرين يعرفون أنّ الانتقال إلى مناصب إدارية عالية في الشركات يعني أيضا تغيراً في المصالح والاهتمامات الفنية. وفي مثل هذه الحالات يظلّ الفرد بشكل خاص يؤكّد التزامه الشخصي، في حين تبدو «الرعاية» ظاهرا بحكم موقعه ذات صيغة جماعية، أو «أسلوب» سائد. وفي هذا المجال يمكن ذكر الدائرة الثقافية في النقابة الاتحادية للصناعة الألمانية. لكن هنا يتداخل أحيانا فنّانون غير تجريديين ويؤثرون في القرارات ـ وهي ظاهرة قديمة ومثل على دعم داعمي الفنّ. والتساؤل عن الدور الذي تلعبه مؤسسات القروض، وشركات التأمين في رعاية الفنون ودعمها اليوم يعتبر نوعا من النفاق. إذ ماذا نريد نحن: هل التأكد من طهارة مصدر المال، أم الحصول على المال من أجل الثقافة والفنون؟ ولا شك أنّ الأفراد ما يزالون يفعلون الكثير في مجال دعم الفنون، لكنّ الأشكال تتعدد وتتنوع. ومن جهة أخرى، فإنّ الآمال التي عقدت أحيانا على جهات ثرية جدا خابت، وعاد الآملون بأيد خاوية. فهناك فقط استثناءات، وهناك تظاهرات الشركات الضخمة، وهناك أخيراً مِنَح وأوقاف مؤسسات التوفير، وقليل من البنوك ومؤسسات التأمين. وتعطي الكتب السنوية التي تصدرها «هيئات الجوائز الثقافية» فكرة عن نشاطاتها التي تصاعدت في السبعينات في مجال الفنون التشكيلية والموسيقى والفلسفة.

ويمكننا أن نلاحظ أنّ العطاءات والمنح من جانب هؤلاء لا تعود فقط إلى أعيادها الذهبية أو الفضية بل أيضا إلى تضخم أرباحها في المجال النقدي، وبخاصة تلك المؤسسات التي تعتبر عامة من حيث أهدافها مثل مؤسسات التوفير. فهناك اليوم أكثر من مائة مؤسسة موقوفة على الثقافة والفنون من جانب هيئات التوفير تلك. ودخل تلك الأوقاف يقدر بنحو 133 مليون مارك في العام، مع فوائد تبلغ مابين 8 و 10 ملايين مارك. وبذلك تعتبر الوقفيات مؤسسات نامية. وقد ذكرت مجلّة دير شبيغل في عددها رقم 40 لعام 1987 أنّ الراعي الحقيقي هو الذي ينفق دون أن ينتظر جزاءً. على أنّنا نعرف أن الشركات المهتمة بالفنّ تنتظر تعويضا عن بذلها فعلا، من مثل أن

«الاستمرارية»، تمثال لماكس بيلّ أمام مقرّ مصرف دويتشه بنك بفرانكفورت


جامع التحف الفنية ومشجّع الفنّ الأستاذ بيتر لودفيغ يقف أمام «عنزة» بيكاسو أثناء افتتاح متحف لودفيغ بكولونيا (1986)

يؤثّر عملها الخيّر بطريقة ما في تزايد مبيعاتها. فهل هناك فعلا رعاة لا ينتظرون أي جزاء؟ أمّا في الممارسة اليومية، فإنّ مفهوم الراعي في مجال تمويل الثقافة لم يعد صالحا. فالمتبرعون أنفسهم يتهربون منه، ويفضلون عليه، بعد شيء من التردد والحيرة، تعبير الداعم أو المساهم. وينبغي القول هنا إنّ مصطلح الرعاية لم يعد صالحا للتعبير عن كل جوانب السياسات الثقافية المتعلقة بالاهتمام بالفنون. ثم إنّ المنح الفردية الخاصة التي تعبّر عن التزام بالفنّ ما عادت تراعى وتشجع في مجال السياسات الضريبية. وتعبيرا عن هذا كله يقول القسم الثقافي لشركة باير في رسالة إلى مركز البحوث الثقافية في 1986/9/30 «هذا المصطلح: (الرعاية) لم يعد صالحا للتعبير عن عملنا الحالي. فهو يشير إلى شكل من أشكال الإسهام الفردي معروف في حقبة تاريخية معينة تجاوزناها اليوم. وهو شكل تجاوزناه نحن أيضا في شركتنا منذ الستينات. إذ يتركز العمل الثقافي في شركتنا على الاطلاع، والالتزام، والعرض للفنّ المعاصر. وفي هذا الصدد فإنّنا نعكس بالضرورة اهتمامات مجموعة معينة، نخصها بالاهتمام، ونستوعبها في قسمنا الثقافي». فهذا الفهم لتشجيع الثقافة أو الإدارة الثقافية يصبح في عيون كثير من المؤسسات الصناعية، ومؤسسات القروض سؤالاً مؤداه: «كيف ننظر إلى الفنّ؟» وهو أمر مفهوم من الناحية المالية. فالاهتمام الذي يخصّ به الراعي القديم الفنّ لا يرد بالنسبة للشركات الحديثة. إنّها تفضّل عليه دور المساهم، واضعة بذلك في الواجهة اهتمامها هي. ويصرح بذلك القسم الثقافي في شركة مانسمان بديسبورغ، فيقول إنّ عمله الثقافي ليس دعما مباشرا للفنّ بمعنى الرعاية القديم. «لكن على الرغم من ذلك، فإنّه منذ 1969 أقيمت بصالة القسم كثير من المعارض». وتذكر شركة هاباغ ـ لويد لصناعة الزوارق أنّها رعت كثيرا من المعارض الفنية التي «لم تكلف الفنانين شيئا». وبذلك اعترفت بالقيام بنوع من أعمال الرعاية القديمة التي لايمكن تجنبها. وهناك وصف لطيف آخر لأعمال الشركات في مجال الفنّ يذكره رولف بالتسن في مقابلة مع المجلة الفنية «آرت» 1985/2: «إنّهم ينظرون إلى أنفسهم في هذا المجال كما ينظر هيتشكوك إلى نفسه في أفلامه. فهو يظهر في منظر قصير، ويعتبر نفسه جزءا من الكل الشامل».

هكذا يمكن القول إنّ المعنى المتعارف عليه للراعي أو للداعم الفردي والذي يتمثل في بذل المال في مجال لا ترجى من ورائه فائدة شخصية، وإن كان بشكل غير مباشر، هذا المعنى لا ينطبق على مؤسسات القروض، والشركات الصناعية التي لا تهتم بالفنّ بحد ذاته. ومع ذلك فإنّ هناك بقايا من معاني الرعاية القديمة لدى البنوك الخاصة لا يمكن تجاهل آثارها في المجال الثقافي. فهناك المجموعة الفنيّة المهمة التي أوصى بوقفها أحد رجالات البنوك الخاصة بمدينة إسن: ماير ـ شتروكمان الذي توفي في 1984. وهناك وقف كامنسكي للحياة الموسيقية الذي تأسس في منتصف السبعينات. وفي مثل هذه الحالات يمكن للمتأمل لمسائل تاريخ الفنّ أن يتساءل عن مصالح الموقف، وعن دوافعه للرعاية والدعم. وقد عاد بيتر هرشفيلد في عمله المرجعي المنشور عام 1968 بعنوان: «الرعاة ـ دور المكلفين في الفنّ» لتعريف الراعي ودوره وتطورات ذلك الدور، فقال محددا ذلك بوضوح إنّ الرعاة التقليديين غالبا هم عشاق متطرفون للفنون، يقبلون على جمعها حسبما يروق لهم دونما اهتمام بروح العصر، مما يدفع النقاد الفنيين إلى شد شعرهم غيظا وحيرة. ونسمع دائما

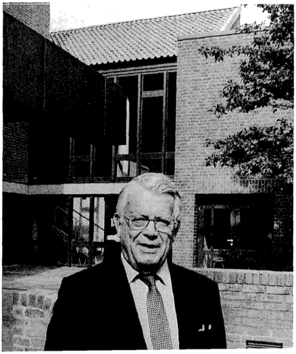
اتهام الرعاة هؤلاء «باختراق الحرية الفنّية» من جانب الرأي العام المهتم بالفنّ، ومن جانب الفنّانين أنفسهم الذين يشكون من إهمال الرعاة هؤلاء لأعمالهم لأنّهم لا يخضعون لأذواقهم. ويتابع هرشفيلد: «لكن في بناء روح العصر أو خلقها يشارك رعاة الفنون وداعموها، والمعماريون، والمتقنون للرسوم واللوحات. فهم من جهة، عن طريق تأثيراتهم المختلفة، يخلّفون الشواهد التوثيقية على تلك الروح وآثارها. وهم من جهة ثانية يشكلّون فئة اجتماعية تعكس المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي يخضع لتأثيرها الفنّانون أيضا. وتعرض هنا صعوبة لا يمكن تجاوزها. إذ إنّ هؤلاء الرعاة الذين يؤثّرون في الفنون وتطوراتها عن طريق تكليفاتهم، ورغباتهم، واقتراحاتهم، وتوجيهاتهم، وطلباتهم، وتصحيحاتهم، هؤلاء لا يمكن تقدير تأثيرهم بدقة، لأن كلّ ذلك لايلقى التوثيق الكتابي المطلوب».

إنّ انشغال المسهمين المعاصرين في دعم الفنون بمصالحهم التجارية يستر الضرورة القائلة بحرية الفنّ والفنّان لكي يظل قادراً على الإبداع، ولا يكون تابعا في عالم الاقتصاد الحر لحسابات الربح والخسارة في السوق التجاري. ولا يعني هذا أنّ الفنّان ينبغي أن يكون بمنأى عن المجتمع وتأثيراته، بل على العكس من ذلك، فإنّ المطلوب أن يظل حرا في الانفتاح على حاجات المجتمع، والاستجابة لها بالطريقة التي تفرض فيها نفسها عليه. فيبقى مهمّا في هذه الغابة المتشابكة من رعاية الفنون ودعمها نوعية العلاقة بين المسهم أو المُشجّع والفنّان، ومدى حرية الحركة التي تظل متاحة للفنّان في العملية كلها.

وتتعدّد الأشكال الحاضرة لدعم الثقافة. وسنذكر هنا بعضها على سبيل المثال لتَعرُّفِ الموقف الحالي للدعم والرعاية. فحتّى اليوم تبدو بقايا الشكل القديم من أشكال الرعاية الفردية أفضل الأشكال، وأقلها تقييدا للفّن والفنّان. ومن صيغها الوقف والصالون (كمسرح لتبادل التشجيع والانفتاح الاجتماعي والثقافي) و«السياسة الثقافية» والدعم (كحوار مصحوب أو مزود بخبرة ثقافية). لكن الأكثر تداولاً وحدوثا هذه الأيام الأشكال الأخرى، مثل الريادة، والتكليف، والدعم، والإعلان. والميل في هذه الأشكال يبرز للمزيد من التمايز عن الرعاية القديمة.

ولأنّ «جامعي المال» يهمهم بالدرجة الأولى الحصول على أكبر كمية ممكنة، فإنّ التمايزات بين الأشكال تتضاءل تدريجيا وتختفي. ومن جهة ثانية، فإنّ هناك تضخما في أشكال الدعم وتمايزاته بحيث يحتاج الأمر إلى قاموس جديد. لكنّ هذا الأمر ظاهرة دولية فلا تقتصر على بلد معين. وقد عبّرت كارلا أنغر عن الوضع الحالي لدعم الفنّ بأجلى بيان في دراستها عن بيوت ومؤسسات القروض كداعمين للفن ومسهمين فيه، فقالت: «أمّا الراعي فإنّه مقبل على موت مؤكد، لكن، فليحيا المسهم والداعم، هكذا يخيّل للمرء أنّ عليه أن ينادي عندما يسمع ويقرأ أنّ صيغ الإسهام والمشاركة والدعم (القائمة على قرار إداري عن فوائد ذلك للمؤسسة أو الشركة يستند إلى تقارير الخبراء) صارت هي الموضوع في وسائل الإعلام. طبعا ما يزال هناك رعاة فرديون. بل إنّ المسهمين والداعمين يمكن أن يكونوا أيضا ذوي نوايا طيبة. لكن علينا لكي نفهم المشهد كله أن نرى رؤية عامة وشاملة عندما يكون الموضوع المنح المالية، والدعم المادي للفنون من جانب المؤسسات الصناعية». ولا شك أنّ دعم الدولة، ومؤسساتها الرسمية للثقافة والفنون سيستمر. وسيظهر دائما رجال من مثل جاك لانغ وأورغ سمبرون، يستخدمون مؤسسات الدولة من أجل سياسة ثقافية منفتحة. لكن هذا كله لا ينبغي أن ينسينا التصاعد المتزايد لدعم الثقافة والفنون من جانب المؤسسات الخاصة. إذ يُظهر استفتاء أجري عام 1987 أن 64% من

هنري نونن، مشجّع الفنون، أمام متحفه للفنون بمدينة إمدن (1986)



«السلَّم الأزرق» في قصر أوبرنتسن.
جائزة مؤسَّسة هيبو للثقافة لعام
(1990)

مؤسّسة برتلمان، التدريب في مجال الإعلام. الكتّاب الناشئون أثناء أعمال الإخراج في عين المكان.

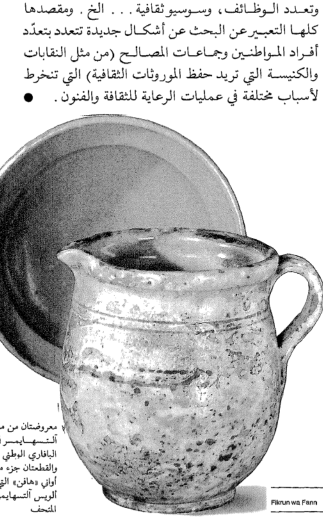
المؤسسات الخاصة الكبرى تُظهر اهتماما متزايدا بدعم الفنون والإسهام في نهوضها. وهناك أخبار شبه يومية عن وجوه دعم الصناعة للثقافة والفن.

ـ غرد بوكريوس يتبرع بالملايين من أجل مركز ثقافي بهامبورغ بمناسبة مرور ثمانمائة عام على إنشائها.

ـ ووقف كوربر يتبرع بتسعة عشر مليون مارك لترميم معالم أثرية بهامبورغ، وإقامة مركز للعروض الفنية الدولية.

ثم إنّ هذه الطرائق الإعلامية الإعلانية في العرض والتبرع يمكن أن تدفع رعاة محتملين إلى الانخراط في العملية. ويبدو أنّ الفخر المحلي والإقليمي بالآثار والمتاحف تحلّ محله بسبب الإعلام القوي «الماركتنغ» القائمة على حسابات الربح والخسارة. وهناك أصوات حذرة تتخوف من أن يذهب المجال الثقافي جزئيا ضحية «للحسابات التجارية». بيد أنّ هناك إجماعاً في أوساط المهتمين على أن المطالبات في مجال المسرح والمتاحف وصالات الموسيقى تتزايد وترتفع بحيث لا تكفي فيها البرامج والنفقات الحالية. وهكذا فالأمر يحتاج إلى برامج جديدة أو متجددة من الجانب الإعلامي على الاقل، لكي يمكن إرواء عطش المؤسسات الثقافية للمزيد من المال الخاص. وكان الشاعر الروماني بوبليليوس سيروس قد قال قبل أكثر من ألفي عام: «المال يحكم العالم»، وهي حكمة لا جدال حول قدمها وصحتها. فالمؤكد أنّه لا شيء يحدث بدون النقود. لكن هذا المال إمّا أن يكون وسيلة لاقتناء الفن والاستمتاع به أو أن يصبح الفن زينة على أوراق النقد. ولنؤكّد مرة أخرى: إنّ الحديث عن مال خاص وحر من أجل دعم فن خاصّ وحرّ هو حديث بعيد جدا عن الواقع المعاصر ومتطلباته حتى بالنسبة لأولئك الذين يعملون كوكلاء وخبراء لمؤسسات المال الخاص. وهكذا يكون على المرء أن يكون عمليا: أن ينظر ماذا تكون النتيجة. هذه الرؤية العملية هي التي كان يتمتع بها غايوس سلنيوس ماسيناس، وزير البوليس لدى القيصر أغسطس (بل يمكن القول إنّه كان وزير الإعلام)، فقد عرف لماذا، وكيف ينبغي إرضاء الفنانين باستمرار. ومع ذلك فكثيرا ما يجرى الحديث عن «أخلاقيات الاقتصاد». والذين يتحدثون في هذا السياق يذكرون أصولا دينية وفلسفية، وأواصر قربى بين الدوائر الثقافية المختلفة. على أنهم يعنون بشكل رئيسي الشروط الاجتماعية.

لقد احتاج الفن الغربي سنوات كثيرة من أجل بناء قواعد ونماذج للتفكير والتصرف تتلاءم والمرحلة الاجتماعية التي يمر بها. ولا شك أن مجتمع المستقبل لن يحتاج إلى كلّ تلك القواعد والنماذج. ومن ضمن عملية الملاءمة تلك ظهرت مصطلحات وتعابير كثيرة كاستحثاث، وخلق وتعدد الوظائف، وسوسيو ثقافية... الخ. ومقصدها كلها التعبير عن البحث عن أشكال جديدة تتعدد بتعدّد أفراد المواطنين وجماعات المصالح (من مثل النقابات والكنيسة التي تريد حفظ الموروثات الثقافية) التي تنخرط لأسباب مختلفة في عمليات الرعاية للثقافة والفنون. ●



معروضتان من مؤسّسة آلتسهايمر في المتحف البافاري الوطني بميونيخ. والقطعتان جزء من مجموعة أواني «هافن» التي أهداها ألويس آلتسهايمر إلى المتحف

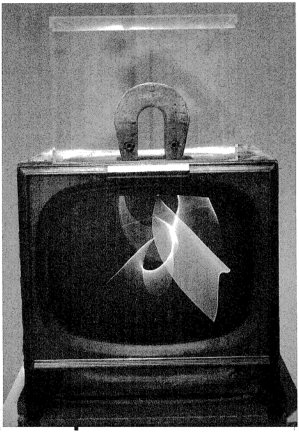
الطرائف والتسليات تصبح فنّاً
صعود فن الفيديو

ياسمينة أمقران

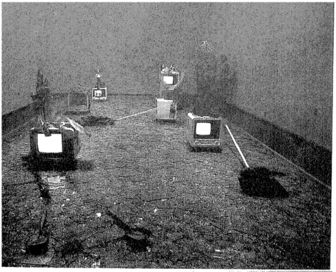
العالم كما كان، وكما وجده الإنسان، هو «العالم الطبيعي». وببساطة كان العالم موجوداً كما هو. أمّا العالم كما صنعه ويصنعه الإنسان فهو العالم «المصنوع». وبقدر ما يكون العالم مصنوعا يكون إنسانيا. وكلما ازدادت إنسانية العالم، يكون ذلك دليلا على ازدياد صناعيته.

أمّا الفنّ فإنّه منذ البداية مصنوع، ذلك أنّه إنساني، وبقدر ما تصبح حركية الحياة أسرع وأكثر صناعية، تتغير اتجاهات الفنّ الذي صار في عصرنا معقّداً ومتعدداً كما لم يكن من قبل. فقد ابتعد الفنّ المعاصر عن الأشكال المألوفة، وتحطمت الحدود بين الأشكال الفنّية وتجريبات الفنّ، حتى وصل الفنّ أخيرا إلى موقف ساخر ومعتزل وتحليلي. وكان ذلك كلّه هو الاتجاه الجديد منذ أواخر الخمسينات، والذي بدا في سخريات ونقديات ونقائض. ظهر ذلك في فنّ البوب (1) والبرفورمانس (2) والهابننغ (3). وفي الواقعية الجديدة (4) والبيئة (5) والفلوكسوس (6) وفنّ الفيديو (7) وفي أنواع أخرى كثيرة، وكل اولئك بحثوا عن حوار بين الفنّان والعمل الفنّي والجمهور.

وكانت عقود طويلة من السنين قد انقضت دونما اهتمام بفنون وسائل الإعلام والاتصال. لكن ذلك تغير في السنوات الأخيرة حيث ظهر اهتمام كبير بكل ذلك، تجلّى في معارض وجوائز واحتفالات مثل الفيديوناله ببون عام 1988، وفيديو التشخيص بكولونيا وبرلين وزيوريخ 1989، ومهرجان الفيديو العالمي بلاهاي 1988.. الخ. بعد خمسة وعشرين عاماً من اختراع فنّ الفيديو، فإنّ فنّ



نَامْ جون بايك، التلفزيون المغنطيسي، 1965. تلفزيون أبيض أسود ومغنطيس حديدي



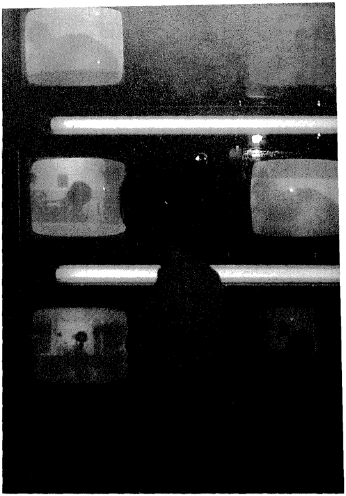
فولف فوستل، غرفة الدكولاج والمنابع الإلكترونية، 1968. تشكيلة بستة أجهزة تلفزيون، ومحرّكات كهربائية، وزجاج، وأشياء ومواد مختلفة

الفيديو لم يأخذ مكانته اللائقة به ضمن الفنون الأخرى فقط، بل تبين أيضا أنّه أقرب إلى الأنواع الفنية الأخرى مما كان متوقعا. ويصدق هذا أكثر ما يصدق على فن «فيديو التشخيص = Video- Skulptur». والمعروف أنّ تطّور فنّ الفيديو خضع لتأثير قوي من جانب حركة الفلوكسوس. والفلوكسوس كان عبارة عن حركة من حركات الفنّانين العدميين، تكونت أواخر الخمسينات، واستمرت رغم ضعفها حتى منتصف السبعينات. وقد رجعت الحركة في استلهامها الفنّي إلى دادا (8) ومارسيل دي شامب وجون كاج (موسيقار)، واتجاه هؤلاء إلى ضرب التقاليد الفنّية الكلاسيكية عن طريق التصاوير الساخرة واللاعبة. لكنّ أكثر ما حركهم كان محاولة إدخال المشاهد كفاعل في اللوحة أو الصورة - فالفنّ، والمعني به أي نوع كان - ينشأ ويخرج إلى العلن من خلال تأمل المشاهد وإحساساته وفهمه وذاكرته، وقدرته على التعبير. فإدراك العمل الفنيّ هو الذي يعطيه أهميته. ولذلك فإنّ جماعات الفلوكسوس اقتصرت على رسم البنى أو العمود الفقري للعمل. أمّا اللحم والدم فإنّهما إسهام من جانب المشاهد.

والكوري نامْ جون بايك الذي كان في الأصل فنّان فلوكسوس هو الأب الحقيقي للفيديو. وهو لم يكن أولّ من اشتغل بتطوير إمكانيات التلفزيون في الستينات، لكنّه كان في طليعة الذين أسهموا في تطوير التلفزيون إلى أداة فنيّة مستقلة. وكانت الموسيقى التجريبية قد أثارته، كما أنّ الدائرة من الفنّانين حول كارل هاينز شتوكهاوزن، وجون كاج، وماري باورمايستر في كولونيا لفتت انتباهه، فبدأ في نهاية الخمسينات موسيقاه التي سماها موسيقى العمل، وهكذا وصل إلى نوع من التواصل مع الفنّ التشكيلي. وكان بايك قد بدأ موسيقاه الجديدة بهجمة قوية على البيانو، أحد أكثر الآلات الموسيقية إعزازاً لدى الغربيين. ثم بدأ عام 1962 بالتجريب في التلفزيون. وفي معرض بفوبرتال عام 1963 عرض بالإضافة إلى وسائل الإيقاع التلفزيونية صور آلات موسيقية بأوضاع مختلفة على شاشة التلفزيون، أما الآلات التلفزيونية نفسها فقد كانت مضروبة ومتكسرة. وتصدر ضجيجا متعاليا. وبدلا من برنامج التلفزيون، كانت تُظهر صورا مشوهة على الشاشة. وعمل فنانون آخرون بنفس الأسلوب، مثل ولف فورستل الذي يكفّن التلفزيونات بشريط شائك ثم يدفنها. وفورستل يأتي في طليعة فنّاني الفيديو بألمانيا. ويظهر مبدؤه الفني في الدكولاج (9) المتضمن لأجزاء من لوحات الاعلانات وغيرها من الأدوات المحطمة. وفورستل الذي كان عضوا في جماعة الفلوكسوس يجب وضعه بين فنّاني الحدث التلقائي. فهدفه، ككثير من فنّاني مطلع الستينات ليس صنع لوحات وإكمالها بل رفضها. والعمل، وليست النتيجة، هو المهم. والواقع أنّ فورستل يقوم بتظاهرات صاخبة حتى اليوم ويثير بذلك السخط والاندهاش. ففي عام 1963 يقوم في أحد المعارض بإطلاق النار على آلة تلفزيون. وبالإشارة إلى جماليات الفلوكسوس يقوم بايك وفورستل بتحرير التلفزيون من وظيفته التقليدية، ويضعانه في سياق إنجازهما وتنظيمهما. وهكذا تبدأ تجربة نقد ذاتي مع التلفزيون. وعندما أكتشف المسجل القابل للحمل 1965 اتسعت دائرة فنّ الفيديو إلى حد كبير، لكنّ فنّ الفيديو الظاهر بعد 1965 استفاد اكثر ما استفاد من تجربة الفنّانين الذين عملوا في التلفزيون من قبل. وفي نهاية الستينات ظهر فنّ الفيديو بشكل كامل، حيث انتشر في جمهورية ألمانيا الاتحادية ثم أميركا ثم سائر أنحاء العالم.

كان المنظّر الفني في مطلع عصر النهضة ليون باتستا ألبرتي قد ذكر أنّ الحاجة إلى الفنّ، والتصوير بالذات، نابعة من إحساس المرء بذاته وانعكاساتها، وهكذا قال: «إنّ النرجسية هي المبدع الحقيقي للرسم» وإدراك الجمال الذاتي دفع إلى محاولة الاحتفاظ به مصوراً، لكنّ الصورة هي صورة جامدة وثابتة. لكنّ الصورة الساكنة لم تعد كافية، وأراد الشبان الباحثون صورةً حية. والواقع أنّ «الدوائر المغلقة» سيطرت في مجال الحياة العاملة منذ منتصف السبعينات في مجال الإلكترونيات، وحراسة البنوك، ومحلات البيع الكبرى، ووسائل الانتقال، بل

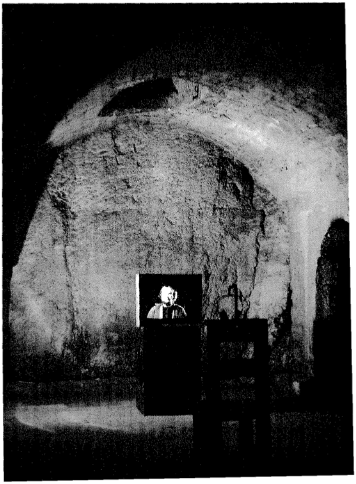
ليه لافين، إيريس، 1968 . ستّ شاشات، وثلاث كاميرات، ومصباحان عموديان من النيون، وزجاج البلكسي الاصطناعي الملوّن، وخشب، 229x152x56 cm



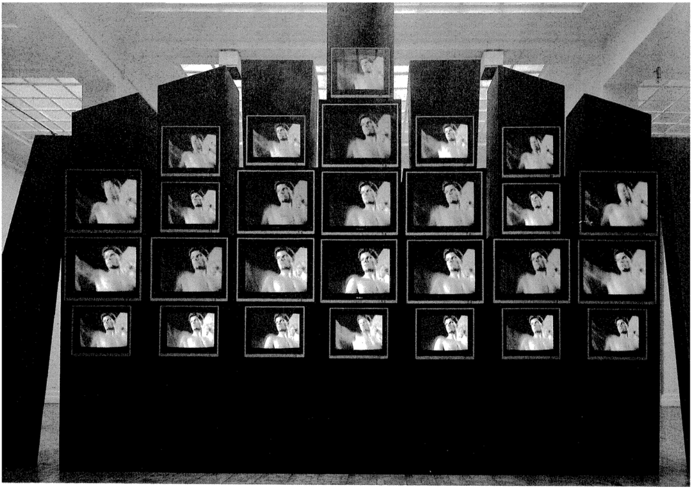
وفي البيوت الخاصة . وتعبير «الدائرة المغلقة» يصف العملية التقنية في هذا الموقف . فالصور التي تلتقطها الكاميرا تُعكس في الوقت نفسه على شاشة التلفزيون . فالصورة وانعكاسها يظهران في الوقت نفسه . فالحقيقة أو الواقع وصورته يعيشان في نفس الحلقة الزمنية ونفس المكان . بذلك يتوحّد المكان والزمان، وتتماثل الحقيقة مع الصورة .

ومنذ ظهور ذلك أدرك بعض الفنّانين أنّ هذه التقنية تعطي إمكانيات تعبيرية كبرى لا ينبغي الاقتصار في استعمالها على الحماية والضبط، ففي ظل هذه التقنية ينشأ مفهوم جديد لعلاقة الزمان بالمكان والهوية، والتماثل الزماني .

وانتقلت الدائرة المغلقة إلى الفنّ على يد الفنّان الإيرلندي «ليه لافين» في منحوتته «إيريس» 1968 . وقد سمى نفسه «نحات الاتصال»، وهو تعبير لا يصف أدوات عمله فقط، بل مضامين عمله أيضا . فإيريس تتكون من منزل يشبه الخزانة فيه مظلات ملوّنة مطوية مرتين أو ثلاثاً تبدو للمتأمل في أشكال مختلفة «حسب الوجهة والقرب بينه وبينها» . وهذا التعرف المتجدد ممزوجا بالتماثل الزماني، والاختلاف حسب المسافة والجهة، كلّ ذلك يعطي المسألة طابعا معقدا . وفي الوقت نفسه تقريبا (1969) أنشأ الأميركي بروس ناومان، وهو في الأصل رسّام، غرفة بغاليري في لوس أنجلوس، وقد احتوت على خمسة ممرات تختلف أعراضها، وهي الأشكال الوحيدة في تلك الغرفة . وثلاثة ممرات ضيقة، لا يمكن دخولها، وإنّما ترى فقط من بعيد . ويمكن دخول الرابع . وفي نهاية تلك الممرات المصنوعة بالفيديو يرى المتأمّل منظارين يعلو أحدهما الآخر . أما أحدهما فيظهر غرفة فارغة مصورة على الفيديو، وأمّا الثاني فيظهر دائرة مغلقة تبدو فيها صورة الناظر أو الزائر الذي يحاول دخول الممر الضيق . ومع أنّ الناظر يمضي باتجاه صورته البادية في الفيديو، فإنّ الصورة تصغر وتبتعد كلما اقترب منها . ويعني هذا أنّ المرء يبتعد عن نفسه، وكلما مضى الإنسان في الممر يتصاعد لديه إحساس بالضيق والحصار، ثم يحدث لدى ابتعاد صورته إحساس بفراقه لذاته، مع ما يصاحب ذلك من شعور بالغرابة والغمّ، وبذلك فإنّ ناومان بهذه الغرف المشكلة خلق نوعية جديدة، فقد أفاد من خبرته مع المسرح والبرفورمانس في المجال الهندسي وبذلك أظهر نوعا جديدا من التشكيل المشخّص .



بيل فيولا، البيت الفارغ، 1982 . شاشة، شريط فيديو، صوت، سمّاعة، كرسي

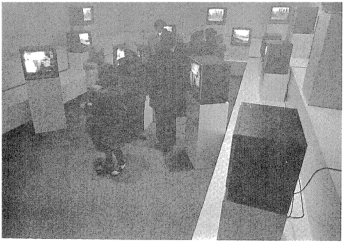


ماري جولافنتين، دموع الفولاذ، 1987 . 27 شاشة، أشرطة فيديو، 420x730x180 cm

يتعامل الفيديو مع الزمن الواقعي أو الوقت الذي يتسم بالاستمرارية. فالوقت لا يتسم بأنّه يجري في المكان فقط، بل بأنّه مستمر وجار أيضا. ويمكن فهم إعجاب الفنّانين وإقبالهم على تكنولوجيا الإلكترونيات في جميع أنحاء العالم ومنذ الستينات، إذا أخذنا بعين الاعتبار بعض الأمور. فمنذ مطلع هذا القرن حاول فنّانو الموجة التكعيبية والمستقبلية وحتى تجريبيي البرفورمانس عن طريق البحث والتجريب في مجال أبعاد البصريات أن يفهموا الحركة وبالتالي البعد الزماني كعنصر في سياق توسيع وتشكيل المجال المكاني. وهذا بالذات ما قدمته لهم تطورات الالكترونيات. وبالإضافة إلى ذلك فإنّ إدخال العنصر الزماني في مجال التشكيل خلق وعيا جديدا، وإدراكا جديدا وتقويما جديدا لمسألتي المجال والمكان.

بدأ استعمال تقنية الفيديو من جانب قلة طليعية من الفنّانين، ثم ازداد عدد المفيدين والمشاركين فيها منهم. وقد ساعد على زيادة المشاركة نزول الفيديوكاسيت إلى الأسواق عام 1972 بشكلها الصغير المستعمل حتى اليوم. وقد أدى ذلك إلى ظهور تشكيلات مختلفة، وفرق عمل مختلفة ضمن المهتمين بفنّ الفيديو. وكانت السنوات الأولى للفيديوكاسيت قد شهدت إقبالا ضئيلا بسبب ارتفاع التكاليف إلى حد تهديد هذا النوع من الفنون بالانقراض. لكن في منتصف السبعينات بدأت التكلفة تخف فبدأ الإقبال يزداد وبخاصة ما ظهر في معرض: دوكومنتا بكاسل عام 1977 . وفي المعرض نفسه عام 1987 بدت ظاهرة للعيان الإمكانيات الهائلة المتاحة للفنّ في هذا المجال التكنولوجي الجديد.

وكان الأميركي دان غراهام، وهو فنّان غليرى وناقد سابق، في «الماضي يستمر في الحاضر» (1974) قد أتى بتجديد ملفت للانتباه: ففي التشكيل الذي أنتجه يظهر الداخل في الوقت نفسه على مرآتين بينما لا يظهر في المنظار إلّا بعد ثوان تمتد من خمس إلى ثمان أحيانا. وهذا التردد الزماني لا يمكن وصفه بل لا بد من تجربته: أن يرى الإنسان نفسه حين يظن أنّه لم يصور إلى أن يحدث فجأة أن يرى الماضي كحاضر معاش وما يحدثه ذلك من انزعاج وتوزع وتردد. هذا الأثر تحدثه الصورة التي صنعتها كاميرا المنظار، وما ينتج عن ذلك من مضاعفة زمانية. وهو أمر



إيرا شنايدر، مانهاتن الجزيرة، 1974 .
18 شاشة، 3 أشرطة فيديو

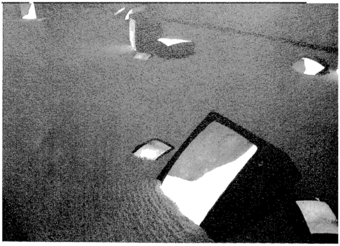
يمكن استحداثه إلى ما لا نهاية. فغراهام يتلاعب بمفهوم الحاضر الذي يمكن مطّه وتطويله للحظات. إنّه مراقبة المراقبة، وما يحدثه ذلك من ضياع. فالدائرة المغلقة هنا تثبت أنّ التصرفات الماضية هي عمل من أعمال الماضي الذي لا يمكن استرجاعه.

وتلعب الموسيقى، كما يلعب الصوت دورا مهما في عمل الأمريكي بيل فيولا مع الفيديو. فالمعروف أنّ الصوت والموسيقى يستخدمان في الأساس في الأفلام التجريبية والموسيقى الإلكترونية. لكنّ فيولا ـ شأنه في ذلك شأن غراهام ـ يوسّع من مجالات الاستعمال عن طريق «تشكيل الدائرة المغلقة في عمله «هويبكي من أجلك» (1976) الذي أثار إعجابا كبيرا في دوكومنتا (1977). ويصف فيولا عمله التشكيلي بقوله: الهدف هو وضع مجال كامل في إيقاع مياه متدفقة. فهناك كاميرا تملك عدسة خاصة تصوّر ماء يتنزل في شكل نقط. وهذه الصورة تنعكس عن طريق الفيديو بشكل ضخم على جدار مقابل. وفي إيقاع النقط المتساقطة يرى الزائر نفسه على الشاشة بطريق الانعكاس صغيرا وضئيلا ضمن النقط، ثم يتضخم حجمه في حين يتصاعد حجم وإيقاع الماء النازل وتبدو الغرفة كلها بشكل مقلوب. وكل عناصر التشكيل تبدو في حالة اكتمالها «إنّه تمكن رؤية الكبير في الصغير، والكثير في القليل... هو يصنع الكبير في الصغير. فكل صعوبات الأرض تظهر دائما في السهل منها»، أو هكذا يقول لاوتسي في رسالته: «التفكير في البدء». وهو يتحدث في الأصل عن دائرة الكون والفساد في الحياة.

بدأ الحديث عن التشخيص بالفيديو في الثمانينات. أمّا في الستينات والسبعينات فكانوا يسمون ذلك: التشكيل بالفيديو. وهذان التعبيران اللذان لا يجري التمييز بينهما بدقة ليسا مترادفين في الحقيقة بل بينهما فرق واضح. فهما طريقان مختلفان ينطلقان من مبدأ أساسي واحد. في التشكيل بالفيديو يحاول الفنّان إقامة علاقة تبادلية بين صورة الفيديو ومجال مكاني. وأحسن مثل لذلك تشكيل الفيديو للأمريكي إيرا شنايدر المسمى «مانهاتن الجزيرة» (1974)، وقد نجمت عن خبرته في الأفلام التجريبية. ويشمل التشكيل 18 منظارا موزعا في الغرفة أو المجال المكاني بطريقة غير منتظمة. أمّا المناظير التي تشكل الإطار الخارجي فهي تورد صورا للمعالم الرئيسية لمانهاتن. أمّا المناظير في الصفوف الداخلية فتعرض صورا من داخل مانهاتن. وهكذا ينشأ لدى المتأمل انطباع عن المدينة حقيقي ومصطنع في الوقت نفسه. ويأتي اصطناعه من أنّ عناصره الأولية موجودة حقيقة، لكنّ طرائق تركيبها من عند الفنّان. وفي «مجالات الزمان» أو محطاته (1980) يفعل شنايدر ذلك بشكل أوضح. فهناك 24 من المناظر الموضوعة في شكل دائرة، يمثل كل منظر منها واحدا من مجالات الوقت على الكرة الأرضية. وهناك صور ورؤى تمثل مختلف أقطار الأرض. ويستطيع الزائر أن يراقب في الوقت نفسه مختلف المجالات الثقافية في العالم، مع المعالم الطبيعية، وفي مختلف فصول السنة في العالم كلّه. وبذلك يكون الزائر قد راى المعالم الحقيقية للأرض، لكنّها موضوعة زمانيا ومكانيا بشكل جديد. وهكذا، فإنّ أهم أبعاد التشكيل التعبير الظاهر عن حضور الزمان. وهو يبدو في صيغ مختلفة، ويعرض أيضا بأشكال متباينة من مثل ظهور الوقت في صورة المنظار أو استخدامه كعنصر لترتيب الأشياء وإدراكها.

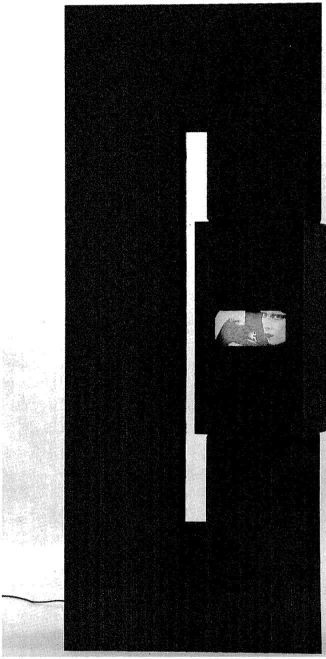
أمّا في الثمانينات فإنّ أكثر فناني الفيديو عملوا في مجال التشخيص أو أدخلوا تقنية الفيديو في «منحوتاتهم التشخيصية». ففي السنوات الأخيرة، حيث تطورت فنون الرؤية، طور الفيديو البنى الذاتية اللغوية والعملانية. وبعد أن تراجعت المعارضة القوية من جانب الفنّانين للتلفزيون، كما كان عليه الأمر في الستينات، فإنّ فنّ الفيديو بدأ بتطوير صورة أكثر تقدما وتطورا من ضمن موديلات حديثة جدا. وهذه الحوارية الجدلية بين فنّ الفيديو وفنّ النحت تساعد على تجاوز جمود المادة، وتعيد تشكيل المكان عن طريق رؤية أخرى للزمان: الرؤية المجالية التي يحتاج إليها المتأمل للتحرر الزماني والمكاني من الشكل التقليدي للمنحوته. فالبلجيكية ماري جو لافونتين، تعتبر نفسها بالدرجة الأولى في أعمالها بالفيديو نحاتةً، إذ تصنع من المناظير سوراً متماسكا أو

بروس ناومان، ممرّ الفيديو، 1969 .
شاشتان، كاميرا، شريط فيديو،
جدران، 394x50,8x975 cm



داليبور مارتينز، حديقة الصخر، 1986،
14 شاشة، 3 أشرطة فيديو، زلط أبيض

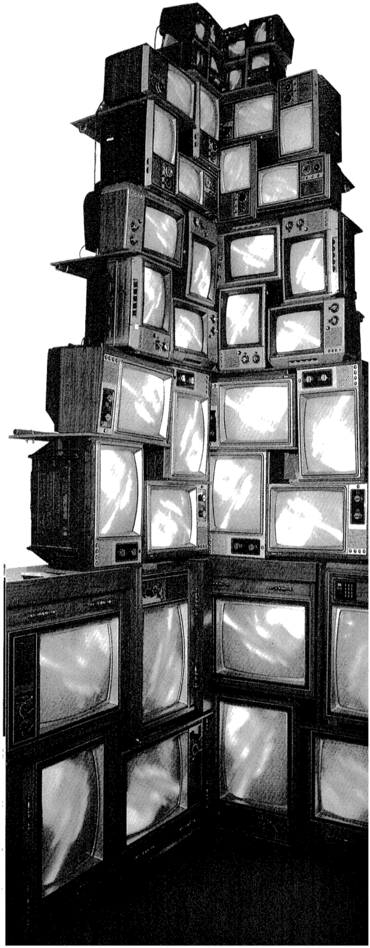
تصنعها على شكل أقواس ودوائر. ففي «فكتوريا» 1988 تضع الفنّانة المناظير في صيغة تشخيصية بحيث تظهر صور الفيديو في شكل موزاييك يتسم بالحركية. أما الراقصون في احتفال تنافسي للتانغو فيبدون عن طريق صور مقربة بالمناظير مسرعين في تحركهم المنعكس على شاشة. وهذه النافورة من الحركات والبشر مقطعة زمانيا، يزيد من وضوح ذلك الموسيقى المصاحبة والمؤكدة. فالصورة الإيقاعية في اللعبة التي تسيطر فيها الحركة والصوت لا ينبغي فهمها باعتبارها منظرا بل تشخيصا جماليا. فالمتأمل لا يستطيع تمييز شكل واحد مستقل، أو التوقف عند حد، أو التقاط حركة بل من خلال الحركة تبدو الأبعاد المكانية للتشخيص. وهذا تحد للعادات التقليدية في الرؤية.
ويختلف عمل لافونتين (1986) عن ذلك تماما. وقد عرف العمل في دوكومنتا بكاسل. فهذا العمل نموذج للتشكيلات الجديدة التي تميل لإدخال عناصر للتسلية. فهناك جدار ضخم مزروع بثمانية وعشرين منظاراً، تبدو فيها جميعا بالأسود والأبيض صورة شاب رياضي يتمرن بأدوات رياضية بشكل يفصل بينه وبين المشاهد بوضوح. وبغض النظر عن المشكلات الأخرى التي يثيرها هذا العمل، فإنّه يستعيد عناصر معروفة في الرسم والنحت حيث يبدو العمل الفني للمتأمل بعيدا وغريبا، يستطيع أن يستمتع به جماليا، ويثير لديه أفكارا وانطباعات. وهذا الاستمتاع يتأسس على التأمّل الجمالي والقيمة الجمالية للعمل. والواقع أنّ التمايز في البرفورمانس والفيديو يسقط هنا من ضمن نظام الإخراج والاستخدام العالي للتقنية. فالبرفورمانس يبدو هنا فقط على الشاشة، ويصبح دوره دور الصورة الإعلانية.
ويُعتبر إتجاه «تشخيص الديزاين» بالفيديو أحدث الاتجاهات في هذا المجال، وذلك مثل طريقة النمساويّين: غراف وتسيكس. فإنغه غراف وتسكيس يعملان معا منذ عام 1980. وفي أعمالهما توضع المناظير بأسلوب يقع بين التشخيص والديزاين. فالألواح اللونية الجمالية تبدو عليها رسوم ديزاين، تضع في اعتبارها إشارات واقتباسات ممّا يظهر في الوسائل الإعلامية معروضة بطريقة جديدة. ويطور ذلك جانبية وسطحية العلامة أو الإشارة، لكن لا يجرى التعامل معها فنّيا فتبقى بمثابة تزيين. وإلى جانب التشكيلات والتشخيصات يعرض بعض الفنانين بيئات وسياقات. من مثل داليبور



غراف/ تسكيس، مختلس النظر، 1988.
شاشة، شريط فيديو، خشب، لدائن أكريل،
ألوان، 225x90x40 cm

مارتينيز (يوغوسلافيا) وريتا مايرز (أميركا)، وأنطونيو مونتاداس (إسبانيا). فمارتينيز ومايرز يصطنعان تشكيلات مكانية مزودة بعناصر طبيعية. لكن ما يبدو من مجال حقيقيا وواضحا عند مارتينيز، يظهر عند مايرز زائفا، يعين فقط على خلق انطباع يوحي بالطبيعة بشكل مباشر.
وعند مونتاداس 1987 في عمله عن الغرفة والمكان، فإنّه يظهر غرفة جلوس فيها طاولة وكراسيّ، وتحوط ذلك جدران سود، وسجاد حمراء، وخطب لقادة سياسيين ودينيين، وكل ذلك يحدث انطباعاً معينا، إذ أنّ ذلك يوشك أن يكون خشبة مسرح لكن بدون ممثلين.
والمشاهد مطلوب منه أن يدخل إلى خشبة المسرح والظهور في الإخراج. فالعمل الفنّي يبدو معاشا. وهنا أيضا يبدو اللقاء مع مجالات فنية أخرى واضحا. فالبارز في فنّ فيديو الثمانينات ليس العودة فقط إلى الأشكال الفنّية السابقة، بل الضخامة والصناعية والاكتمال أيضا في الأعمال التي تظهر. فأعمال بايك على سبيل المثال ما عادت أشكالها ممكنة التحديد. فأعماله الأخيرة تبدو تشكيلات عملاقة فيها أكثر من ألف من المناظير مع تقاطعات وعلائق بالغة الرهبة. وقد أُخذ العمل عام 1988 إلى أولمبياد سيول ووضع في متحف الفنّ الحديث.
في الأعمال الضخمة العملاقة مثل المذكور سابقا، يختفي الفنّ، كما يتضاءل العالم: «في الحدود القصوى لا يبقى هناك شيء غير شروط الزمان والمكان» (هولدرلين 1869).

(1) يعكس عالم الصناعة الحديث، والاستهلاك، والإعلان.
(2) معارض فنية ضخمة.
(3) عروض فنية ترمي إلى إنهاء الانفصال بين الفنان والجمهور
(4) هنا تُستعمل مخلّفات وبقايا المجتمع الاستهلاكي كمنطلقات.
(5) في الهابننغ والبوب، لا يعود للعمل الفني موضوع معين.
(6) هو فنّ عملي يضع الفنّان والعمل في المقدّمة، ويعرض تقاطعات زمنية.
(7) تحديد تقاطعات زمنية وحركات بوسائط إلكترونية وبالفيديو.
(8) حركة في الفنّ والثقافة، تضع نفسها في مواجهة القيم التقليدية فيها (من مثل الأشعار التي لا معنى لها، والعروض الموسيقية الضاجّة. وفي مجال الفنون التشكيلية: الكولاج والتشكيلات غير المنظّمة).
(9) الدكولاج: تشكيل تصويري، تُدمَّر فيه السطوح الظاهرة للوحة (بالقطع أو القصّ أو التمزيق) يرمي إلى استحداث وعي مستجدّ بالحقيقة والواقع.



نامْ جون بايك، هرم التلفزيون، 1982. 40 تلفزيون، شريط فيديو، صوت، 474,4 x216x188 cm

نظرات في الفلسفة المعاصرة

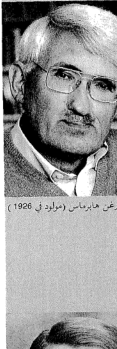
بيتر هوفمايستر

منذ كانت الفلسفة، كانت هناك الحاجة من جانب الفلاسفة وما تزال، إلى تسويغ أنفسهم وعملهم: أي الحديث عن وجه الحاجة لممارسة التفلسف. فمن الناحية الثقافية العامة أوكلت إلى الفلاسفة دائماً مهام وأدوار ووظائف صعبة أو مستحيلة، وانتظر منهم أن يجيبوا على السؤال الأبدي عن الضرورة والمعنى لوجودهم: لماذا ولأي غرض كانت الفلسفة؟ وكان أدورنو بين آخر من أثار هذا التساؤل، لكن على سبيل الضرورة المنهجية والجدلية. وهكذا فإنّ الفيلسوف وفلسفته معاً يبدوان أحياناً كسفينة أوديسيوس بين سكيللا وخاريبدس، في صراع بين الإحساس الذاتي أو الغيري بالدونية، والإحساس الذاتي بالأهمية الزائدة عن الحدّ. والمسألة في الأصل قديمة منذ حاول جورجياس أن يثبت لسقراط ضآلة شأن الفلسفة في الحياة الإنسانية. وتبدو آراء جامعة برلين حسب شلايرماخر وهومبولت مناقضة لرؤية جورجياس. فقد بدت هذه الآراء كونية تمثل رؤية فلسفية شاملة. ولا ننسى هنا رؤية هيجل الذي نظر إلى الفلسفة باعتبارها نقطة الالتقاء الوحيد بيننا نحن النسبيين مع المطلق. فالذي يبدو أن مشكلة رؤية الذات وتصويرها ظلت دائما ظاهرة مصاحبة للفلسفة والتفلسف. فكما يعرف المختصون، ماكان التفلسف أبدا مهمة سهلة. ففي البدء كان على الفلسفة أن تتجاوز طبقة الكهان وصناع الأساطير. ثم كان عليها أن تتجاوز الشكوك السوداء الساخرة من جانب السوفسطائيين. وفي الحقبة الهيللنية تهدّدت الفلسفة بالإلغاء وتحولت إلى مجرد تكرار وجدل عقيمين. لكن الكنيسة الكاثوليكية في العصور الوسطى ما سمحت لها بأكثر من دور الخادمة للاهوت المسيحي. ولم يستنم المتفلسفون أو يستسلموا للدور الجانبي الذي أعطي لهم، وحاولوا أن يثبتوا أنهم أكثر من مجرد ملحق للاهوت ـ مع النتائج غير المحببة والمعروفة لمساعيهم تلك ـ ويكفي مثل واحد لسوء عاقبة المتفلسفين في ظل سيطرة الكنيسة: مصير برونو جيوردانو الذي لقي الموت حرقا في روما.

وعادت الفلسفة لتثبيت مواقعها بعد أن استقلت عن الدين باعتبارها حاضنة المنطق العقلي التجريبي، فأسهمت في ولادة العلوم الطبيعية الحديثة. لكن منهج الفلسفة التجريبي بالذات تهددها في النتيجة بالإنهاء، عن طريق القياس، والاعتماد على الرياضيات. ذلك أن المنهج الثلاثي «فرضية، تجربة، استنتاج» أدّى تدريجيا إلى التوصل لتشييء العالم. وكان هايدغر هو الذي ذكّر بأن الاسم الإغريقي القديم لما يعرفه الإنسان بشكل مسبق هو الرياضيات. وطبيعي أن تكون الفيزياء من ضمن القبليات الواجبة التسليم. وبذلك تتقارب الرياضيات مع الطريقة المنهجية بحيث يؤدّي ذلك عند كنط إلى أنّ مايصح تسميته موضوعا هو ما يرد في جملة الدعوى بصيغة الذات. وهكذا فإنّ الموضوع هو ذلك الذي تثبت موضوعيته وتصدق من خلال القانون العلمي: ومن خلال القاعدة والقانون تصبح الأشياء ماهي بالذات، وبذلك تتّضح. ويتبع ذلك إيضاح «من الوضوح بمساعدة التجربة». عن ذلك يقول هايدغر: «أنْ تعتمدَ التجربة، يعني أن تتصور شرطا يمكن في حركته السياقية تبين ضرورة خطوات تلك الحركة، وتتبّعها، والتحكّم فيها» وهو يريد من وراء ذلك أن يقول إنّ التحول الحاصل من الميتافيزيقا إلى الفيزيقا في الفيزياء الحديثة يمكن من خلال المعادلات الرياضية أن يستعاد جزئيا. على أن هذا كلّه لا يخفف من وقع الواقع الحاكم والقائل إنّ الفلسفة تقف محتارة ومحتاجة إلى مشروعية من جانب العلوم الطبيعية. وعبارة هايدغر القائلة «إنّ الميتافيزيقا الغربيّة تكتمل بصيرورتها فيزياء رياضية» يمكن فهمها على النحو الذي يعني أنّ الفلسفة تبطل نفسها لصالح العلوم الطبيعية. كان هذا رأي جماعة فيينا من مثل كارناب، ونويرات، وشليك، وآخرين. وهو رأي كوين أكبر الفلاسفة الأمريكيين الاحياء الذي لا يرى أي إمكانية خارج العلوم الطبيعية لخطاب ذي معنى.

استخدم فتجنشتاين لِلُغة الفلسفة العبارة القائلة: اللغة تحتفل، وهو يعني بذلك أنّ اللغة لم تعد تعمل، فهي قد سمحت لنفسها بالاندفاع وراء المجازات الميتافيزيقية، ولم تعد لها مهمة إلاّ المهمة الأخيرة، وهي القيام بمعالجة ذاتية. فهل تكون هذه النصيحة هي ذروة ما تتطلبه الحكمة؟ إنّ الذين يعزّون أنفسهم بالقول إنّ العلوم الطبيعية التي تأخذ بتلابيب الفلسفة بل والدين أخذا

لودفيغ فيتجنشتاين (1889-1951)



يورغن هابرماس (مولود في 1926)

ماكس فيبر (1864-1920)

شديـــدا، هي في الحقيقــة ابن غيرشرعي للفلسفـة، إنّـما يستنجـدون ظاهـرا بأداتيـة منطقيـة هي في الواقع شديدة التشـذّر. وهابرماس يسمّي هذه العملية: تنصيف العقل (أي قسمتـه إلى شطـرين منفصلين) اذ المـراد بذلــك التضييق من مجال العقل والتعقل ومفهومهما وقصرهما على الـوظيفـة الأداتيـة التي تحددهـا العلوم الطبيعيـة المستـولي عليها المنهج الرياضي. وتبدأ هذه العملية بديكارت (في: مقالة في المنهج أو الطريقة) وتمتدّ لتبلغ ماكس فيبروبرتراند راسـل وجمـاعـة فيينا. وفي ظلّ هذا التطور الذي لا رجعة فيه، يبدو السؤال عن معنى الحياة باستمرار باعتباره ذكرى لعصور بدائية، أو أزمة عاطفية تميل لحل مشكلتها للإبداع الأدبي الـذاتي بحثـاً عن الشفـاء. وهـذه الاستنتـاجات يمكن فهمهـا باعتبارها تخليا عن قوانين السريان الكونية. ويبـدو في هذا المجـال كأنّـما التأسيس الجـديد للاعقلانية المعاصرة يضع نفسه في تصرف نقّاد العقلانية المحدثين.

إنّ هذا الوصف لموقف وموقع الفلسفة المعاصر يقتضينا أن نتسـاءل: ما العمـل؟ لقـد سبق لشلايرماخر إعطاء إجابة على ذلك معتبراً أن هناك تناقضاً مضمونياً في محاولة تحويل الفلسفـة إلى علم مستقـل، لكنّه من ناحية ثانية لم يرد لها أن تكون مجرد أرضية للنقاش لكل التخصصات كما بدا في النهـايـة في كلية الفلسفة «التي رادفت إلى حدّ ما ما سمي بالعلوم الإنسانية». فالفلسفة ـ من وجهة نظره ـ هي حالة وعي وليست علماً مستقلاً ضمن العلوم الإنسـانيـة. وهي تدعـو العلوم للنقـاش في معنى وهـدف المشـروع الداعي للسيطرة العلمية على العالم بدون الوقوع في المرحلة ما قبل النقـديـة للتفكـير. وممـا يدعـو للتفاؤل الإقبال المتزايد من جانب علماء الطبيعــة على التفلسف. إذ إنّ ذلـك يُخرج الـفـلاسفــة من القفص الــذهبي للتخصص الفلسفي المنعـزل. ويبقى قبـل ذلـك وبعـده التسـاؤل عن الـوقت المتبقي للبشـريـة للتخلص من تهددهـا مصيريا بتنصيف العقـل أو تشطـيره ـ ومتى يصل العالم إلى توازن متعقل في المجـال الاجتـماعي، ومجال الحياة العملية؟ وبعد هذا كله فإنّ المتأمـل يستطيـع أن يتسـاءل هل السـؤال عن ضرورة الفلسفـة يبقى له معنى؟ ومن ناحيـة ثانيـة: هل تصبـح الفلسفـة حسبـما تقـدم ذات معنى، وهـل تملك بذلـك مقومات البقاء؟

إنّ هذه المعرفة تسهل علينا أن نعود فنتسلح بفكرةٍ طرحها مجهـولٌ في 1797. فقـد قال إنّ الحياة الإنسانية ما ملكت معنى حقيقيا داخل أي إنسان. ولذا فإنّ علينا أن نجاهد لخلق ميتـولـوجيـا من جديـد. وبذلك تنقفل الدائرة حتى الـزمن الحـاضـر. وهـذا المـوضـوع استغـرق في السنوات الخمس الأخــيرة مئـات بل آلاف الصفحـات، ليس في الكتب المتخصصـة فقـط بل في الأقسام الثقافية للصحف الكـبرى. لكنـه شغـل أيضا الرومانسيين الأوائل من مثل شلنـج وفـريـدريش شليجل في احتجاجاتهم على النهضة وروحهـا، وبلغ ذلـك الـذروة في اتهامهم للحداثة، ذلك الاتهـام السـالف الـذكر بتشطير العقل عن طريق الفيزياء الـريـاضيـة: إنها ساعة العدمية التي وصفها نيتشه وحاول تجاوزها على طريقته. لكن، إذا أعدنا التفكير في القضية القـائلة بضـرورة استحـداث ميتولوجيا جديدة تبين لنا أنّه عنـدمـــا نفتقـد الله أو أي فكـرةٍ عليـا مسـوّغـة للتأمـل والتصـرف، ونقصـر العقـل على الجانب التحليلي المستند للعلوم الطبيعيـة (والذي لا يتضمن قيما معنية) يصبح كل شيئ مبـاحـا. وقد أجابت الفلسفة المعاصرة على اختلاف مذاهبها على هذا الاستنتاج النيتشوي، كلٌّ بطريقته الخاصة.

فكـانت هنـاك إجـابة الرومانطيقية المبكرة، وهو ما تحدث عنـه هابـرمـاس في آخـر كتبه الكبيرة: «الخطاب الفلسفي للحداثة». وكانت هناك إجابة القائلين بموت فكرة الإله، وهم في الاكثـر، في فرنسا المعاصرة، ومتأثرون بالداروينية الاجتـماعيـة وبنيتشـه. ويـرى هؤلاء أن اللغـة السـائدة، والقيم المتوارثة التي لم يعد من الممكن تسويغها بمسوغات ميتـولـوجية ـ دينية كما في حقب ماقبل عصر النهضة يمكن أن تكـون مثـارا لنـزاعـات وحـروب في حالات الخلاف. والنقـد الفـرنسي الجديد لمركزية اللوغو الذي يمثله دريدا ودولـوز وليـوتـار يذكّـرنـا بمـواقف كلاغه وشبنجلر وبوملر السـابقـة للفـاشيـة. وقد نظر كثيرمن طلاب الفلسفة إلى النظرية الفرنسية الجديدة باعتبارها الدعوة المنجية. ويبدو أن الشبـان الألمـان، بحجـة الانفتـاح على فرنسا والعالم، يستعيـدون تقـاليـدهم التي قطعتهـا الفاشية، في الركض وراء الـلاعقلانية والنقدية الجذرية لتراثهم الخاص. وربما حداهم من وراء ذلـك أمـل غامض بالتحـرر من كل آثـار القـوميـة، ونـزعـة طهـوريـة تزداد تطهراً بالمرور بالقنوات الفرنسية المتاحة.

وهكـــذا فإنّ أسئلة كالتي طرحنــاهـا تبـدو أسئلة فلسفيـة تقليـديـة، لكنهـا لا تلبث أن تتحول تدريجيا إلى مواضيع عمليـة في الحيـاتـين الاجتـماعيـة والسيـاسية عندما تخترق مسبقـاتهـا أو شروطهـا الـوعي العـام. ولا يبدو أن العلوم الطبيعيـة، أو الاجتماعية الوصفية، مفيدة في هذا المجال. فالفلسفـة فقـط يمكنهـا وبحـدود متـواضعـة تجاوز تشطير العقل. لكننا إذا استبدلنا الحجج أو تبادلناها يتبين لنا أنه ليس من حق أي علم أو تخصّص احـتـكـار الحـقيقــة أو الانفـراد بها. وهذا الإدراك يتضمّن ـ كالإيجابي في السلبي ـ أنّ بدايـات الحـلّ تكمن في صيغة اجتماعية ديمقراطية، ويـوتـوبيـا صغـيرة لكنها مستقرة نسبيا؛ لكن يمكن بذلك مواجهة خصوم العقلانية الجديدة هذه من الفرنسيين والألمان. ●

فريـدريش إرنـسـت شلايـر ماخـر (1834-1768)

فريدريش نيتشه (1844-1900)

أوسفلد شبنجلر (1880-1936)

بوتو شتراوس ـ جائزة بوخنر للعام 1989
الكـاتب الأحجيـة، والنـاقـد القـاسي في الثقـافـة الألمـانيـة، والمسرح الألماني المعاصر

بيتر هوفمايستر

يعتبر بوتو شتراوس في نطاق الثقافة الألمانية المعاصرة أكثر الأصوات الشابة نقدية بين النقاد والكتاب المسرحيين الألمان، وفي العام الماضي كُرّم بمنحه أعلى جوائز ولايته الأدبية قيمةً، جائزة جورج بوخنر، على أعماله الإبداعية كلها. وقد رفض بوتو شتراوس استلام الجائزة شخصيا ـ كما كان متوقعاً، شأنه في ذلك شأن بيتر هاندكه الكاتب المعجزة الآخر في الأدب الألماني.

والمعروف عن شتراوس عدم ميله لإجراء المقابلات، والظهور في المناسبات العامة. وقد صعد صعودا مدهشا وسريعا في البيئة الثقافية الألمانية، بحيث تحوّل إلى أبرز ممثلي الثقافة الأدبية الألمانية في الثمانينات. وكان قد بدأ بكتابة أطروحة للدكتوراه عن علاقة توماس مان بالمسرح، ولكنّه تركها غير مكتملة لينصرف للعمل مستشاراً فنياً لبيتر شتاين بمسرحه ببرلين، وليستقل بعد ذلك بعمله الإبداعي. كان ذلك عام 1974، عندما بدأ بنشر قصصه ومسرحياته فكتب سبع روايات ثم كتب سبع مسرحيات. أمّا الروايات فكانت: أخت مارلينه، نظرية التهديد، الإهداء، أزواج ومارّة، الإشاعة، المريض بالوهم، والشاب. ومن مسرحياته: ثلاثية اللقاء، وذكرى واحد كان ضيفاً ليوم واحد. كما أنّه نشر دواوين شعرية.

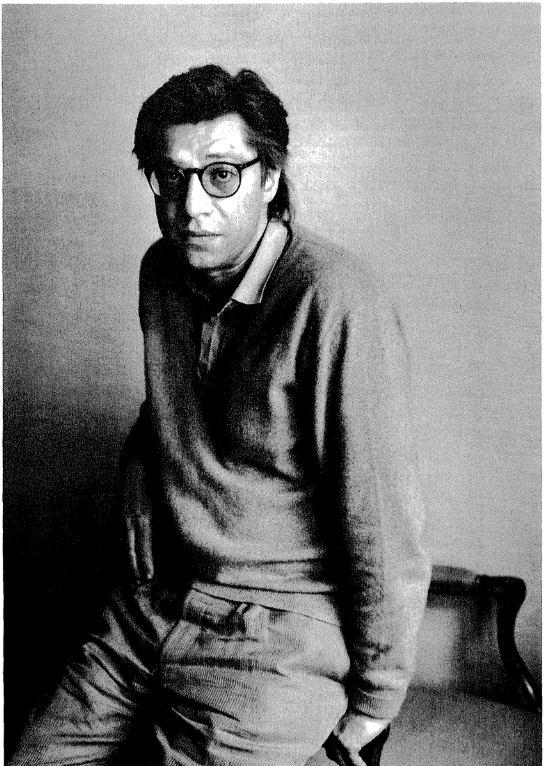
وفي منتصف الثمانينات توقّف عن الكتابة النثرية بعض الوقت لينصرف إلى كتابة الشعر، ثمّ عاد ليكتب كالسابق رواياتٍ تارةً ومسرحياتٍ طوراً، فنشر عملاً نثرياً لاقى نجاحاً معتبراً بعنوان: لا أحد بعد الآن ـ ثمّ نشر ثلاث مسرحيات أخرجت تباعاً على المسارح الأوروبية الكبرى. أما المسرحية المسماة «الأبواب السبعة» فقد أخرجت بميونيخ وستوكهولم، ومثلت مسرحية «الزائر» بميونيخ وفيينا، في حين ما تزال مسرحية «الزمن والغرفة» تمثل على مسارح برلين حتى الآن.

ويسكن بوتو شتراوس وسط برلين في شارع مملوء بحوانيت ومعارض التحف القديمة. أما منزله، ففخم وحديث وبسيط في الوقت نفسه. فالداخل إليه تلفت انتباهه البساطة المتناهية في الديكور والتأثيث، وتبهر بصره الجدران البيضاء كأنّما هو في متنسك للزهد والقداسة.

وشتراوس كاتب غزير الإنتاج، لكنّه يكره أن يكون موضوعا لأيّ اهتمام عام. فهو خلال اثني عشر عاماً من العمل الإبداعي لم يقبل بإجْراء أكثر من 6 مقابلات. وعندما ظهرت الطبعة الثانية من أعماله بالإسبانية بدا مستعداً لإجراء مقابلة بعد صمت استمر أربعة أعوام وذلك مع جريدة البايس الإسبانية. لكنّه اشترط أن لا يكون هناك تسجيل أو تصوير بل أن يستعمل في تسجيل المقابلة القلم فقط.

ويقبل شتراوس أقوال النقاد في تقييمه باعتباره مراقباً دقيقاً يتتبع التقاليد والعادات بنقدٍ قاسٍ، ورؤية كاشفة. ونقده للثقافة المعاصرة بارد وغير متسامح في كشف بؤسها، كأنما هو يراقبها من ثقب الباب. وإذا لم نعتبر القارىء لأعمال شتراوس مخدوعا، فإنّه يمكن اعتباره فيلسوفا نقديا للثقافة التكنولوجية المعاصرة. وقد استطاع بحساسيته الفائقة أن يصور الميكنة المتصاعدة وآثارها في مراكمة معارفنا كنتيجة لسيطرة الكومبيوتر في حياتنا، وفي مجالاتنا الفكرية وفي مجال افتتاح وسائل جديدة للتعبير والإدراك قادرة على «إعادتنا إلى ذاكرتنا». ويقترن ذلك بعملية أخرى هي اقتلاع جذور وعينا بشكل يؤدّي إلى ضمور وسائل تلقينا السلبية، ويتجلى ذلك بازدياد عجزنا عن إنتاج الأفكار والرغبات والذكريات.

ولقد انقضت خمس سنوات منذ نشر روايته «أزواج ومارّة»



وأصبح موقفه أكثر تمايزاً وهدوءاً. فهو لم يعد يسجل اللحظات السلبية فقط. فالطريقة الوصفية التي تميّز روايته السالفة الذكر هي بمثابة القبة التي تُظلّل نظريته ورؤيته النقدية. وما عاد يقتصر في إدراكه للعالم الجديد على المبادئ النقدية النافية. هو يتذكر أنّه في طفولته وشبابه كانت إمكانياته الاستيعابية متأثرةً بالصورة في التلفزيون وليس بالكلمة المكتوبة. وهو ما يزال يتحسر على ضياع القانون التربوي الذي استمتع به جيل والده، بينما أضاعهُ جيله هو.

ويملك بوتو شتراوس حاسة متفوقة تقارب الحدس في إدراك الأخطار التي قال عنها بودريلار إنّها «حقبة المخادعة والتزوير» وربما كانت وجوه الغموض التي تسحر القلب وتسيطر عليه واحداً من هذه الأخطار. وهو يرى أنّه من التفاهة بمكان الحديث عن نقائض الحب/ الكراهية. فالقرب والبعد عنده يشترط أحدهما الآخر ويحدده، ويعني ذلك حدوث الأمرين في اللحظة نفسها لأنّ تلك اللحظة هي عملية متكاملة تشمل الملتقط والمسحوب في الوقت نفسه. ويحدث ذلك بالضبط عندما يدنو المرء إلى حدٍّ ما من أعتاب العاطفة المشبوبة. فالتناقض عنده أكثر حقيقية من التطابق.

وينسب لشتراوس قوله: «إنّ الهوية التي يبحث عنها الإنسان، لا توجد في أيّ مكان.» فهو لا يدرك ذاته باعتباره هو بل يُعرِّف نفسه باعتباره كثرة. فنحن أفراد من الناحية الفيزيقية فقط؛ أمّا في الحقيقة فإنّنا تجميع من جزيئات المادة. فالهوية الخاصة سواء أكانت مفهومة كفكرة أو كحالة مرضية لا تهمه في شيء. ذلك أنّ الشخص ليس غير قناع والأقنعة كثيرة. ما يهمه أكثر الإمكانيات التي تظلّ للأفراد في المجتمع الجماهيري هذا. ولا شأن لهذه المسألة بقضية الهوية.

وشتراوس ليس كاتباً محترفاً بالمعنى الأكاديمي لذلك. بل هو قارئٌ كبير. فهو يقفز في القراءة من بورغيس إلى كافكا أو فوكنر. وقبل سنوات سحرته كتابات أدورنو وبلا نشو وليفي شتراوس النظرية فأقبل عليها بنهم. وقبل وقت قصير أقبل على قراءة التأملات الأدبية لهرمان بروخ وروبرت موزيل، وهو يعترف بأنّه قرأ رواية موزيل المعروفة «رجل بدون صفات» قبل كتابة عمله المعروف: «الشاب» مباشرة عام 1984. ويقول شتراوس إنّه لم يرد أن يكون كاتبا بل ممثلا ولذلك لا يعتبر نفسه قصّاصاً. فهو لم يكتب أبداً بصيغة الماضي. إنّه كاتب حاضر، يستطيع أن يراقب، ولذلك يكتب دائما في حضور. وما يدفعه للكتابة ليس البحث عن ذاته بل حاجته لتعرّف العالم وإدراكه. أما صياغته الأسلوبية فمرهفة وسامية، فهو لا يعتبر اللغة مستوعباً أو أداةً فقط بل هي إمكانية تعبيرية تسحره قدراتها وتحدد مجال حركته. فاللغة هي التي تهب الكاتب فرديته بل وهويته. ولذا تلعب قضايا الوضع والنقل والترجمة دورا مهما في تفكيره ونقاشاته، إذ أنّ تجربته مع ترجمات أعماله إلى لغات أخرى لم تكن مشجعة على الإطلاق.

يحرص شتراوس في أعماله الدرامية والنثرية التي تترجم إلى لغات أخرى على بقاء التأملية والحساسية المرهفة التي يرى أنها تميز أسلوبه الكتابي وإدراكه للعالم. وهذا ما نوّهت به لجنة جائزة بوخنر في تقريرها عن أسباب منحه إياها. وفي إجابته على تقرير اللجنة التي قرئت بالنيابة يتحدث شتراوس عن معنى الشاعر ودوره في الساحة الأدبية المعاصرة. ويصفه بأنه هو «الصوت الضعيف في المغارة تحت أنقاض الضجيج». إنّه يقف على حافة هذا الهائل الذي يغري بخفائه أولئك الذين يريدون الذهاب بعيداً في الزمان. وبسبب كثرة وسائل الاتصال بالذات، يجد نفسه وحده مسؤولاً عما لا يمكن إيصاله، عن التواصل المقطوع، تلك المرحلة المعتمة - فيضع المحدودية الشعرية في مواجهة المقول غير المحدود.

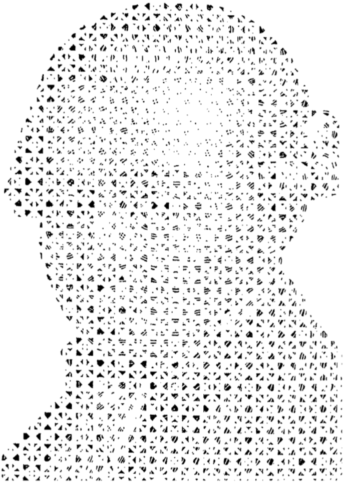
ويعتبر شتراوس المسرح الدائرة المفضلة في مساعيه لتجاوز الثرثرة القاتلة، وآثار شلل الوعي أو انحطاطه. وهو في هذا الصدد يقدم المسرح على السينما. فهو يحس كما يقول أن المسرح عمل فني يبدو بمثابة الأسطورة أو الملحمة التي تدين بوجودها لأولئك المبعوثين الذين يحققون كل يوم من جديد عمليات التواصل والاكتمال «عندما يمكن إنجاز ذلك وعندما يستطيع الكاتب الدرامي أن يفهم كيف يمكن من خلال الممثل تقريب النائي جدا، بحيث يكتسب المسرح جمالية فائقة، وترتقي اللحظات الحاضرة إلى ذروة من الكمال يصعب تصورها». ●

التشويه المضاعف

واقع ومشكلات التعريب عن الألمانية

عبده عبود

تُطلق على ألمانيا تسمية «بلاد الشعراء والمفكرين». فقد أنجبت فلاسفة عظاماً، من أمثال كانت وهيجل وماركس ونيتشه، وأغنت الأدب العالمي بأدباء كبار من أمثال غوته وشيللر وتوماس مان وبريخت، وأعطت العالم روّاداً في علمي النفس والاجتماع، من أمثال فرويد وأدلر ويونغ وفيبر. وبذلك قدّمت ألمانيا إسهامات بارزة في تطور الثقافة الإنسانية. ترى ماذا وصل إلينا، نحن العرب، من فكر الألمان وأدبهم؟ والأهم من ذلك في أية صورة وصل ذلك إلينا؟ هل نقل إلى العربية بصورة أمينة وموثوقة، أم بصورة مشوّهة وعشوائية؟



اللغة المستبعدة

إنّ من يلقي نظرة على خريطة تعليم اللغات الأجنبية في مدارس الوطن العربي وجامعاته يجد أنّ اللغة الألمانية لا تشغل في تلك الخريطة أكثر من حيّز محدود جداً. فقد استقرّ ذلك التعليم في معظم الأقطار العربية على لغتين أجنبيتين هما: الانكليزية والفرنسية، وذلك لاعتبارات كثيرة، بعضها وجيه، وبعضها الآخر غير وجيه إطلاقاً. وفي مقدّمة الأسباب الوجيهة، التي استدعت تكريس هيمنة اللغة الانكليزية أوّلاً والفرنسية ثانياً على تعليم اللغات الأجنبية في الوطن العربي سبب عملي أو براغماتي، يتمثّل في أنّ الانكليزية (والفرنسية بدرجة أقلّ) تشكّل لغة التعامل والتداول العالمية، وأنّ البشرية بحاجة إلى لغة من هذا النوع، كي يتفاهم بواسطتها الناس على اختلاف ألسنتهم وثقافاتهم، فيتجاوزوا، ولو بصورة جزئية، تلك الحواجز اللغوية والثقافية الهائلة، التي تولّدت عن «البابلية» التي تسود العالم منذ آلاف السنين. لكنّ اقتصار تعليم اللغات الأجنبية في الوطن العربي على اللغتين آنفتي الذكر أدى إلى إغفال تعليم لغات أجنبية كثيرة، ونخصّ بالذكر منها مجموعتين: الأولى هي مجموعة لغات الشعوب المجاورة، التي تشدّها إلى الوطن العربي روابط التاريخ والحضارة والمصير المشترك، كالفارسية والتركية والأوردو والسواحيلي والأندونيسية وغيرها من لغات شعوب العالم الإسلامي والشعوب الأفرو

ـ آسيوية. أما المجموعة الثانية فتضم لغات أوروبية أساسية، كالإسبانية، والروسية، والإيطالية، والبرتغالية، واليونانية والسويدية وغيرها من اللغات الأوروبية الهامة، سواء من ناحية عدد متكلميها، أم من حيث المكانة الاقتصادية والسياسية والثقافية التي تتمتع بها الشعوب الناطقة بتلك اللغات في عالم اليوم. وقد كانت الألمانية، وهي لغة الأم لما يربو على مئة مليون أوروبي، إحدى لغات المجموعة الثانية، التي أدت السياسات التربوية المتبعة في الأقطار العربية إلى استبعادها بصورة كلية أو شبه كلية من خريطة تعليم اللغات الأجنبية. أترانا، نحن العرب، في غنى عن اللغة الألمانية إلى هذا الحدّ؟ أولا تستطيع هذه اللغة ان تلبي شيئاً من حاجاتنا الثقافية وغير الثقافية؟ وهل تكفي لغة تداول عالمية لسد تلك الحاجات كلّها؟

ثروة ثقافية

لا جدال في أنّ لغة كهذه قد تغني عن اللغات الأجنبية الأخرى في حالات ومجالات عديدة، ولكن ليس في كلّ الحالات، ولا في جميع المجالات. فقد تغني الإنكليزية عن الألمانية، وإن يكن بصورة جزئية، في مجالات التجارة والسياحة والدبلوماسية، ولكنّها لاتغني عنها بأية حال في ميادين أخرى، كالإعلام والدراسة والثقافة. ولعلّ أبرز ميدان لا يمكن أن تغني فيه لغة عالمية الانتشار كالإنكليزية عن لغة ذات انتشار إقليمي فقط كالألمانية هو ميدان الترجمة. فاللغة الألمانية تحوي على صعيد الفكر والأدب والعلوم كنوزاً ثقافية لا غنى عنها لأية ثقافة حديثة، ولا بد بالتالي من أن يشكّل نقلها إلى العربية إثراء كبيراً للثقافة العربية. فما من ثقافة حديثة يمكن أن تستغني عن ترجمات لمؤلفات فلاسفة كبار، من أمثال كانت وهيجل ونيتشه وماركس وشوبنهاور وهايديجر ولوكاش وبلوخ وهوركهايمر وأدورنو، إلى آخر تلك القائمة من الفلاسفة الألمان، ولا عن ترجمات لمؤلفات علماء نفس من أمثال فرويد ويونغ وأدلر، أو علماء اجتماع من أمثال ماكس فيبر ونيكلاس لوهمان ويورغين هابرماس، أو أدباء من أمثال لسينغ وغوته وشيللر وتوماس مان وبريخت وبيتر فايس، وغيرهم من الروائيين والشعراء وكتاب الدراما الألمان ممن ضمنوا لأنفسهم مكانا مرموقاً في تاريخ الأدب العالمي.

حركة الترجمة

ولعل أسطع دليل على صعوبة الاستغناء عن التفاعل مع الثقافة الألمانية من خلال الترجمة هو ذلك العدد الذي لايستهان به من الأعمال الفكرية والأدبية والعلمية، التي نقلت إلى العربية منذ أن بدأت الاتصالات الثقافية بين العرب والألمان في مطلع هذا القرن حتى اليوم، ولكنّ حركة الترجمة هذه تعاني من مشكلات تحدّ من جدواها وفاعليتها. وفي مقدمة تلك المشكلات تأتي اعتباطية حركة الترجمة وعدم منهجيتها، وذلك كنتيجة طبيعية لخضوعها لأذواق وأمزجة بعض المترجمين الذين لايقدّرون الحاجات الثقافية للمجتمع العربي بصورة سليمة من جهة ولتقديرات ناشرين يضعون مصالحهم التجارية فوق أية اعتبارات أخرى من جهة ثانية. وهكذا حرم القارىء العربي من فرصة تلقي كتابات مفكرين وأدباء على درجة كبيرة من الأهمية، بينما أُقحمت على الساحة الثقافية العربية مؤلفات يُشَكّ في قيمتها الفكرية أو الفنية، مثل كتاب «كفاحي» لهتلر، وبعض المؤلفات الجنسية المنسوبة زوراً إلى مؤسس علم التحليل النفسي سيغموند فرويد. ولعلّ أفضل مثال على العشوائية المتطرفة، التي تتسم بها حركة تعريب الأعمال الفكرية والأدبية الألمانية، هو الفيلسوف والشاعر الألماني نيتشه، الذي يتمتّع بشهرة واسعة في الوطن العربي، وذلك في الوقت الذي اقتصرت ترجمة أعماله إلى العربية حتى منتصف الثمانينات على كتاب «هكذا تكلم زرادشت»، إلى أن عُرّب مؤخّراً اثنان

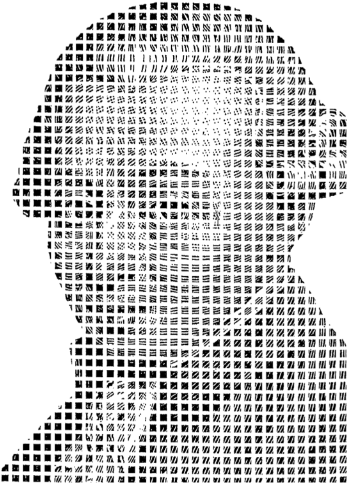
من مؤلفاته هما: «المأساة في العصر المأساوي الإغريقي» و«أصل الأخلاق وفصلها»، بعد أن بُترا بتراً تعسفياً من مؤلفي نيتشه الأصليين. وما جرى لنيتشه ليس استثناء أو حالة فردية بل هو القاعدة، ويصلح لأن يؤخذ كمثال نموذجي على واقع ترجمة الأعمال الفكرية والأدبية الألمانية إلى اللغة العربية.

لغات وسيطة

أمّا المشكلة الثانية، التي تعاني منها حركة الترجمة، فتتمثّل في أنّ القسم الأعظم من الأعمال والمؤلفات الألمانية المعرّبة لم ينقل عن لغته الأصلية مباشرة، بل عن لغات وسيطة، وعن الإنكليزية والفرنسية تحديداً. والأمثلة على ذلك كثيرة، بحيث لا يتسع المجال لايرادها جميعاً. فأعمال نيتشه الثلاثة، التي أشرنا إليها آنفاً، قد ترجمت كلّها عن لغة وسيطة هي الفرنسية، ولم يُترجم أي منها عن الألمانية. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الفيلسوف الألماني الكبير هيجل، الذي يشهد الوطن العربي منذ سنوات ما يشبه «موجة» من ترجمة مؤلفاته إلى العربية. فقد كانت حصّة الأسد في تعريب تلك المؤلفات من نصيب مترجمين هما: الدكتور عبد الفتاح إمام والأستاذ جورج طرابيشي. فقد ترجم الأول، الذي يشرف على إصدار «المكتبة الهيجلية»، عدداً من أعمال هيجل الهامة، إنما عن الإنكليزية. أمّا جورج طرابيشي، الذي انصبّت جهوده الترجمية على فلسفة الجمال (الاستاطيقا) الهيجلية، فقد أنجز ما ترجمه من أعمال هيجل عن الفرنسية. وتنطبق هذه الملاحظة أيضاً على تعريب مؤلفات فيلسوف كبير آخر، هو كانت. وفي حالته كانت حصة الأسد من نصيب المترجم أحمد الشيباني، الذي عرّب كتابي كانت الهامين «نقد العقل المجرد» و«نقد العقل العملي» عن الانكليزية. إنّ قائمة المفكّرين والأدباء الألمان الذين لم تنقل مؤلفاتهم إلى العربية عن لغتها الأصلية بل عن لغات وسيطة هي قائمة طويلة، نجد فيها، إضافة إلى الفلاسفة الثلاثة الذين ذكرناهم، علماء النفس فرويد ويونغ وأدلر، وعالم الاجتماع ماكس فيبر، وأقطاب مدرسة فرانكفورت الفلسفية، والأدباء غوته وشيللر وآخرين ممن وصلت أعمالهم إلى القارىء العربي مترجمة عن لغات وسيطة.

الربح والخسارة

ولربّ قائل: أوليس المهمّ هو أن تعرّب تلك المؤلفات الفكرية والأعمال الأدبية، سيّان، تمّ ذلك عن لغة المصدر الأصلية أم عن لغات وسيطة؟ أليست النتيجة واحدة في الحالتين؟ لاجدال في أنّ تعريب المؤلفات والأعمال الآنفة الذكر عن لغات وسيطة أفضل بكثير من عدم تعريبها مطلقاً، وأنّ وصول تلك المؤلّفات والأعمال إلينا وقد لحق بها بعض الأضرار، أحبّ إلينا من ألاّ تصل الينا البتة، خاصّةً وأنّ الترجمة عن لغات وسيطة كانت الخيار المتوفّر الوحيد في كثير من الحالات. فلو لم يقم أحمد الشيباني في عام 1966 بتعريب «نقد العقل المجرد» و«نقد العقل



العمـلي» عن الانكليـزية لكان على دارسي ومحبي فلسفة كانت في الـوطن العـربي أن ينتظـروا حتى عام 1988 كي يتمكّنـوا من قراءة «نقد العقل المحض» معرّباً عن الألمانية من قبـل الـدكتـور موسى وهبـه. والشيء نفسه يمكن أن يُقـال بالنسبـة لمؤلفـات هيجل ونيتشه وماركس ويونغ وفيبر وغـيرهم من المفكـرين والأدباء الألمان التي وردت إلينا عبر البـوابتين: الإنكليزية والفرنسية. إلّا أنه لا يجوز أن يغيب عن أذهاننا للحظة واحدة ما تحمله الترجمة عن لغة وسيطة من مخاطر بالنسبة للأثر المترجَم، أدبياً كان أم فكرياً. فهي تجرّ على الأثر الأدبي كارثة جمالية في أكثر الحالات، حيث تعـرّضـه «للخيـانـة»، أي للتشويه، مرّتين: مرّة عند نقله عن لغتـه الأصليـة إلى اللغـة الـوسيطة، ومرّة أخرى عند ترجمتــه عن تلك اللغــة إلى العــربيــة. بهذه الطـريقـة تتضـاعف الخسـارة الجـماليـة الأسلوبيـة، ومعهـا الخسارة المعنـويـة، التي تلحق بالأثـر الأدبي، مما قد يحوّل عملاً ذا مستوى عالمي إلى عمل من الدرجة الثالثة. والأمثلة على ذلـك كثيرة، نذكر منها مسرحية غوته العظيمة «فاوست»، ورائعـة شيللر «فلهلم تلّ»، وروايـة هاينريش مان «الملاك الأزرق»، ومسـرحيـة بريخت «حيـاة غاليليـه»... فما من عربي قرأ هذه الروائع في ترجماتها العربية إلّا وتساءل: هل استحقّ كتّـابهـا ومبـدعوها تلك الشهرة الواسعة، والمكانة المرموقة في الأدب العالمي؟ فالقارىء العربي يعتقد حقاً أنه يقـرأ أعـمالا أدبيـة لغـوته وشيللر وهاينريش مان وبريخت، وقـلّ أن يخطـر ببـالـه أنّ هذه الأعـمال المنسوبة إلى أولئك الأدباء، هي في الواقع من صنع مترجمين قاموا بتعريبها عن لغات وسيطة، فتضاعفت الخسارة الأسلوبية والمعنوية التي تعـرّضت لها، ولم يعـد يربطهـا بالآثار الأدبية الأصلية غير خيوط واهية.

أمّـا الأعـمال الفكـريـة الألمانية التي نقلت إلى العربية عن لغـات وسيطـة، فقـد تكـون الخسـارة التي لحقت بها أقلّ فداحــة من تلك التي لحقت بالآثـار الأدبيـة، وذلـك لأن الجـانب الأبرز في الأعمال الفكرية هو المضمون أو المعنى.

ولكن هذا لا يعني مطلقــاً أنّ الخسـارة التي مُنيت بها تلك المؤلفات غير كبيرة. فهذه الأعمال تكون على أيّة حال أكثر تعـرّضـاً للتشـويه المضموني من تلك التي تعرّب عن لغتها الأصليــة مبــاشــرة. كما لا يجوز أن يغيب عن بالنــا أنّ المـؤلفـات الفكرية، وحتى العلمية، تنطوي بدورها على لحظـات وجـوانب أسلوبية وشكلّية، تجعل بعضها يقترب لناحية أناقته الأسلوبية من الآثار الأدبية. لنتذكر الجوانب الأسلوبيـة في كتـابـات مؤسس التحليل النفسي سيغموند فرويـد، التي دفعت المهتمـين بأناقة المؤلفات العلمية إلى إحـداث جائـزة تُعـرف بجـائـزة سيغمـونـد فرويـد للنشـر العلمي. إنّ هذه الجوانب الأسلوبية والشكلية تكون أشدّ عرضة للضياع إذا عُرّب العمل الفكري عن لغة وسيطة. ولهـذا نؤكـد أنّ الخسـارة التي يمنى بها هذا العمـل ليست مضمـونيـة أو معنـويـة فحسب، بل هي خسـارة أسلوبية وشكليـة في الـوقت نفسـه. وهـذا ما جرى بالفعـل لأكثـر المـؤلفـات الفكرية الألمانية التي عُربّت عن لغات وسيطة، ولهـذا يمكننـا القـول بوجـه عام، إنّ ترجمـاتها العربية غير متعـادلـة مضمـونـاً وشكلاً مع الأعمال الفكرية الأصلية، وبالتالي لايجوز الوثوق بها والاطمئنان إليها.

المقارنة هي البرهان

إننا نقول ذلك من قبيل تقرير حقيقة موجودة وواقع قائم، لا رغبــةً في التقليــل من قيمــة أو أهميـة ما أنجـزه بعض المـترجمـين. فنحن ننحني احتراماً وتقديراً لجهود كلّ مترجم ينقـل إلى لغـة الضـاد عمـلا فكرياً أو أدبياً أو علمياً يثري الثقافة العربية، وينتفع به المجتمع العربي سواء أنجز هذا المترجم ترجمته عن لغة المصدر الأصلية أم عن لغة وسيطة. ولكنّ الأمـانـة العلمية تقتضي أن نقرر حقيقة موضوعية، ألا وهي أنّ القسم الأعظم من (ولا نقــول كلّ) الأعـمال والمـؤلفـات الفكـرية والأدبية الألمانية التي نُقلت عن لغات وسيطـة، مشـوّه إلى هذا الحدّ أو ذاك، على الصعيـدين المضمـوني والأسلوبي، وبـالتـالي فإن الاطمئنـان إليه غير

جائز. ولعلّ أقرب وأسهل وسيلة للتثبّت من صحة ما ذهبنا إليه، هو أن يقوم القارىء (أجاد الألمانية أم لا) بعقد مقارنة بسيطة بين ترجمتين عربيتين لمؤلف واحد: ترجمة أنجزت عن لغة وسيطة، وأخرى تمّت عن لغة المصدر الأصلية. وأقترح أن تنصبّ المقارنة على صفحات قليلة من كتاب «نقد العقل المجرد» في ترجمة أحمد الشيباني، وما يقابلها في كتاب «نقد العقل المحض» لمترجمه الدكتور موسى وهبه. فهما ترجمتان مختلفتان لكتاب واحد هو «Kritik der reinen Vernunft» لعمانوئيل كانت، مع فارق أنّ الترجمة الثانية قد أنجزت عن الألمانية مباشرة. والفرق بين الترجمتين واضح حتى من خلال عنوان الكتاب «فالمجرّد» (abstrakt) شيء، و«المحض» (rein) شيء آخر. كما أدعو القارىء العربي لأن يقارن بين صفحات قليلة من الترجمات العربية لمؤلفات فرويد، التي قام بها جورج طرابيشي عن الفرنسية، وما يقابلها في الترجمات التي أنجزها مصطفى صفوان أو بوعلي ياسين عن الألمانية. ومع أنّ مقارنة من هذا النوع تمثّل أبسط أشكال نقد الترجمة، فإنها كافية لإظهار ما جرّته الترجمة عن لغات وسيطة من أضرار على المؤلفات المترجمة.

عمانوئيل كانت (1724-1804)

بعض المترتبات

من هذا الاستعراض السريع لواقع حركة تعريب الأعمال الفكرية والأدبية الألمانية نستنتج:

ـ أنّ حركة التعريب عن الألمانية لم تزل حركة هزيلة وعاجزة عن تلبية حاجة المجتمع العربي إلى استيعاب ما تختزنه اللغة الألمانية من ثروات فكرية وأدبية وعلمية ضخمة.

ـ أنّ حركة تعريب الأعمال الفكرية والأدبية الألمانية لا تخضع لاستراتيجية أو خطة تنطلق من الحاجات الثقافية للمجتمع العربي، بقدر ما تنطلق من ذوق المترجم ومزاجه، أو من مصلحة الناشر التجارية.

ـ أنّ معظم ما وصل إلينا، نحن العرب، حتى اليوم من أعمال ومؤلفات فكرية وأدبية ألمانية لم يصل إلينا مترجماً عن لغة المصدر الأصلية، بل عن لغات وسيطة، مما عرّضه لتشويه مضاعف، وجعل اعتماده أو الوثوق به أمراً غير جائز.

وبعد: فإنّ هذا الاستقبال العشوائي المشوّه للأعمال الفكرية والأدبية الألمانية لا يسيء إلى الثقافة المرسلة، أي الألمانية، بقدر ما يسيء إلى الثقافة العربية نفسها، بعد أن تحوّلت تلك الأعمال والمؤلفات إلى جزء من هذه الثقافة، وذلك بمجرد نقلها إلى العربية. من هنا فإنّ تصحيح هذا الوضع يمثّل خدمة جليلة تؤدّى للثقافة العربية باعتبارها المستفيد الأول من نقل تلك الثروة الثقافية الهامة إلى لغتها. ومن البديهي أنّ تصحيح أيّ وضع شاذ يبدأ بتوجيه النقد إليه، وإظهار أوجه الشذوذ فيه. وإذا صحّت المقولة القائلة إنّ الترجمة قد كانت في كلّ المراحل التاريخية عاملاً أساسياً من عوامل النهضة الاجتماعية والثقافية، فإنّ التهاون في شؤون الترجمة يصبح تهاوناً في قضايا المجتمع العربي والثقافة العربية. ترى ألم يحن الوقت كي نضع حدّاً لمثل هذا التهاون؟

في الترجمة وحوار الثقافات

اشتغل المختصّون في ألمانيا الاتّحادية منذ سنوات بالبحث في «الدور التثقيفي للترجمة» ، وكان الدافع إنشاء مؤسّستين للترجمة كبيرتين ، هما : الهيئة الأوروبية للمترجمين بمدينة ستريلين الواقعة في ولاية «شمال الراين ـ فستفاليا» وذلك في عام 1985 ، ثمّ قسم ترجمة الآداب الذي فُتح بجامعة دوسلدورف في ربيع 1988 . وبدأ المختصّون في العالم العربي منذ عهد قريب يهتمّون بهذا الموضوع كذلك . فقد أقيم بمدينة الحمّامات التونسية في صيف 1988 «الملتقى الدولي الثاني للترجمة وحوار الثقافات» وكان موضوع اللقاء : «موقع الثقافة العربية الحديثة من الثقافات في العالم وما يمكن ان تضيفه إلى التراث الثقافي الانساني» . وأردنا هنا أن نأتي بمقال لمحمّد بنيس ، وبآخر لهارتموت فاندريش ، وقد أعجبنا هذا المقال بصورة خاصّة لما فيه من مقابلة حسنة بين سويسرا الناطقة بالألمانية والدول العربية في استعمال الفصحى واللهجات .

من كلمة محمد بنيس

. . . هناك إشكاليات رئيسة تخصّ ترجمة لشعر الإنساني ، أوّلها قديمة ، وهي المتعلّقة بإمكانية أوعدم إمكانية ترجمة الشعر، وثانيتها حديثة ، وتتصّل بفاعلية ترجمة الشعر ضمن المعطيات الحضارية الراهنة للتواصل الإنساني والحوار بين الشعوب والثقافات ، وثالثتها تتناول مسألة الشعر من خلال الفاعلية الشعرية وحدها . وهذه الإشكالية الثالثة تمسّ الشعر العربي الحديث (والقديم حتماً) ، ولها أعطي أسبقية التناول .

الشعر عتبة حوار بين الواقعي والمتخيل لدى الشعوب والحضارات . هذا قانون عام . وعندما اجتاز الشعراء العرب الحديثون (ولمكوث القدماء ضمن حدودهم أو لاجتيازهم قضايا تغري باتباع دوران المتاه) كان الاجتياز من قولهم الشعري إلى قول آخر محدداً بالشعر الأوروبي والأميركي الشمالي ، دون الشعر الأميركي الجنوبي أوالشعر الآسيوي . وهجرة الشعر الأوروبي والأميركي إلى الشعر العربي الحديث أصبحت شرعية وضرورية لأنّ أوروبا وأميركا تمثلان النموذج العسكري والصناعي ، فضلا عن الاجتماعي والسياسي . وقد جسّد هذا النموذج طموح الحداثة ومسارها . أي أنّ فعل اجتياز العتبة تم عن طريق عنصر شعري ، هو التقدم في الاختراعات والاقتصاد والسياسة والمجتمع . والمسألة المطروحة على الشعر العربي الحديث : هي كيف يمكن ان يهاجر هو الآخر الى جهات ولغات أخرى في العالم؟ ليس السؤال غريباً . إنّ بلوغ أوروبا وأميركا إلى الشعرين الصيني والياباني كنموذج فقط تحقق عن طريق السياسة والاقتصاد ، لا عن طريق الفاعلية الشعرية بمفردها . لقد أُنجزت الآن ، بصيغ منها ماهو واضح ومنها ما هو ملتبس ، ترجمات هاجرت نماذج شعرية عربية حديثة من خلالها الى لغات وتقاليد شعرية أخرى ، وقد ساهمت وقائع محددة ، غير شعرية في الاقدام على ذلك . ولكنّ المترسّخ في العلائق يظلّ متحكماً في استرسال اغتراب فعل التحديث الشعري عبر العالم العربي الذي يستبد به التقليد ، وفي استرسال قيام مصاعب الهجرة خارج العالم العربي الذي لم يتهيّأ بعد لما يكفي في التداخل الثقافي . وهذا المعطى العام يعيّن لنا إشكالية نوعية لترجمة الشعر العربي الحديث .

ننتقل إلى الاشكالية الشاملة لترجمة الشعر في جميع حالاته . يثبت لسان العرب أن الترجمان هو المفسر، وترجمة الكلام تفسيره بلسان آخر. أمّا في الفرنسية مثلاً فالترجمة ذات حوض دلالي موسع ، :منها النقل والتأويل والتفسير والتعبير. هذه جملة من المعاني المحصورة التي تفيد اتساع الحوض الدلالي أساساً .

ماهي ترجمة الشعر إذن؟ أهو تفسير، أم نقل ، أم تأويل ، أم تعبير؟ وبأي من هذه المعاني يكون الشعر عتبة حوار؟ إنّه السؤال التاريخي الذي طرح مع ابتداء تاريخ ترجمة الشعر من اللغات القديمة إلى الحديثة ومن لغة أوروبية الى

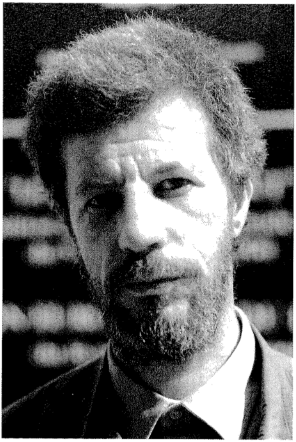
باول كليه ، مدينة الحمامات التونسية ومسجدها ، 1914 . رسم بقلم الرصاص والألوان المائية ، 20,6x19,4 cm

أخرى أوروبية أيضاً. لم يكن القدماء يترجمون الشعر، في آسيا والشرق الأوسط وأوروبا. مع مطالع النهضة في أوروبا، انتشرت القولة الايطالية القائلة بخيانة الترجمة للشعر، أي بإلغائه كعتبة. ومازال هذه القولة معمّمة إلى الآن. ولكن، ما الذي تخونه الترجمة في الشعر؟ وما العنصر الشعري الذي لا تستطيع الترجمة القبض عليه؟ وهل استحالة الشعر نسبية أم مطلقة؟ وهل الخيانة مؤدية إلى وضع الحاجز بدل العتبة؟ هي أسئلة عامة يتداولها الباحثون، كما يتداولها الشعراء والقراء في آن. هناك نماذج بينة نكتفي بها هنا: الأوّل هومعنى القِطّ في كلّ من الثقافتين الأوروبية والأميركية من جهة والصينية واليابانية من جهة ثانية. إن ترجمة قصيدة «القطط» لبود لير وتحليلها من طرف ياكبسون وليفي ستروس لايلتقيان بمفهوم القطّ في الثقافة الصينية ـ اليابانية. الثاني هوأنّ دلالة شهر «أبريل» في الماليزية تختلف عنها في الانجليزية، فضلاً عن أنّ الماليزيين يجهلون الثلج، وهما معاً أساسيان في ترجمة قصيدة مثل «الأرض الخراب» للشاعر ت. س أليوت.
هل المعاني المحلية غيرقابلة للهجرة؟ وهل وجود المعاني عائق أمام عالمية التواصل؟ ثمّ هل المعاني هي وحدها التي تخونها الترجمة؟ إنّ الأشكال الشعرية والمعاني المعجمية تتطلب التفريق، عند تناول عوائق الترجمة، بين ما تستحيل ترجمته وما يقبل التجاوب معه. التفريق هنا منهجي واستراتيجي في آن.
إنّ الشعر بصفته تكثيفاً لتجربة الذات الكاتبة المخترقة للغتها يتحقق عبربناء الدوال النصية التي تستحيل ترجمتها، وفي مقدمتها الايقاع الناتج لا عن اللغة بل مرور الذات عبرها، وهومالا يقبل بالانجاز مرتين بصيغة واحدة. التجربة لاتتكرّر. والقصيدة تكتب مرّة واحدة. وهذا العنصر الشعري يستعصي على المترجم في الوقت ذاته الذي يظلّ مبعداً عن القارىء. هنا تعلن الترجمة عن خيانتها، ولكنّ الصور والمعاني يمكن ان تنتقل من لغة إلى أخرى حسب طبيعة النصوص وطبيعة المترجم والترجمة أيضاً. إنني لا أعرف الصينية (وأعتقد أنّني لن أعرفها في مستقبل حياتي، وإزرا باوند، في هذا السياق، تجربة نادرة مع اللغات) مع ذلك قدّمت لي الترجمة قليلا أوكثيرا من المشهد الشعري الصيني. هذا ما أذكره عن الشعر الروسي أو الألماني أو الفارسي أو الهندي أوغيرهذا من شعر أمم وحضارات أخرى. فالتجربة اليومية لقراءة الشعر المترجم تثبت أنّ للترجمة فاعليتها، مهما ظلّت مهدّدة، وإنّ ما يقع مع الترجمة هومايمكن أن يقع عند قراءة الشعر في لغته الأصلية. ولربّما كنت قريباً من الحضارات الأخرى عن طريق الشعر أكثر مما أنا قريب منها عن طريق غيره.
تفيدنا إحصائيات ودراسات أنّ الشعر لم يعد مقروءاً في بعض البلدان الأوروبية وغير الأوروبية، بفعل ما انجزته الرواية، أوبفعل سيادة وسائل الاتصال السمعية ـ البصرية، حيث أصبح الشعر بوضعيته اللغوية، وانتقاله من حقل الاستهلاك إلى حقل التجربة، غيرمرغوب فيه بكل بساطة. على هذا النحويبرزلنا التعامل مع الشعر في أوروبا على الاقل. إنه خطاب يؤول إلى الاندثار. وإذا كانت تلك وضعيته في لغات أوروبية فكيف يمكن الإقدام على ترجمته اليها من لغات أخرى، ومنها العربية؟ هذه حجّة ثانية لايمكن استصغارها. إن الخطاب الشعري في أوروبا يعرف انحساراً بالإجمال. ونموذج روسيا في الإقبال اليومي على الشعر، بالروسية ومترجماً إليها، بعيد عن أن يكون معمّماً عبرأقطار أوروبية أخرى. إنّنا مهما استسلمنا لمشهد النشر والقراءة في أوروبا، وعملية الاستبعاد التي تمارس على الشعر أويمارسها الشعر ذاته، فإنّ ما علينا الانتباه إليه هو أنّ إنتاج الشعر لم يتوقف في هذه الناحية من العالم، بل أنّه لن يتوقف في القرون القريبة القادمة على الأقل. هناك أيضاً وضع مخالف في آسيا وإفريقيا وأميركا. مع ذلك نحن بعيدون عن الاهتداء بفرضية الحتميات، بمعنى أنّ ترجمة الشعر العربي الحديث إلى اللغات الأوروبية لا يؤدي فوراً وحتماً إلى مصير مشابه لمصيرالشعر الاوروبي. وترجمة بعض المنتخبات الشعرية العربية إلى الفرنسية تثبت ذلك. أمّا غير أوروبا، بل حتى روسيا، فقد كانت فيها لترجمات الشعر العربي الحديث نتائج مشجعة، رغم أنّ بعض الترجمات ألغت الشعر لصالح الايديولوجيا. هذه الإشكاليات الثلاث يصاحب فيها الشعر العربي وضعية الشعر الانساني، لافرق بين قريبه وبعيده. لقد أعطتنا الثقافة الحديثة، منذ النهضة الأوروبية فرضية أنّ الإبدالات الشعرية تفعل فيها الترجمة. وباختبارنا للتجارب الفردية والجماعية في العصر الحديث يبدو لنا فعل الترجمة جلياً إلى جانب عوامل أخرى. ترجمة الشعر الى لغة من اللغات أثر تنحفر خطوطه على جسد شعر هذه اللغة. إنّ كلّا من الشعر الصيني والفارسي والعربي ترك

أثره في الشعر الأوروبي، كما أنّ ترجمة الشعر الأوروبي أعاد ترتيب شجرة النسب الشعري في اليابان أو إيران أو العالم العربي. ولا سبيل لاعلان الحدود.

على أنّ ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى، وخاصّة من دائرة ميتافيزقية ـ حضارية إلى غيرها، تهجّج الرؤيات والحساسيات. هذا ما يعنينا هنا أكثر. لنتوقّف هنيهة عند هذا الملتقى، ولنختبر من خلاله علاقة الشعر العربي الحديث بالمتخيل الأوروبي. وانتخابنا لأوروبا ليس إلغاء لغيرها، بل هو توجّه نحو إعطاء وضعية متوتّرة فرصة التأمّل الذي لايخفي أسبقية المشاغل الحضارية منظورا إليها بما يحتمل أن يكون حدساً شعرياً.

لقد ترسّخت في أوروبا صور عن العالم العربي تطعّم بها متخيلها. لهذه الصور تاريخها الذي يفعل فعله. أولى تلك الصور هي التي احتفظت بها أوروبا عن شارل مارتيل الذي قوض البربرية العربية في جنوب فرنسا. وهي الصورة التي تركز على وحشية العرب وهمجيتّهم. ثم هناك الصورة الثانية التي ابتدعها الأوروبيون، أثناء العهد الرومانسي عن الشرق عموماً، وكانت «ألف ليلة وليلة» نسختها «الوفية». بهذه الصورة ابتدع الغرب الشرق، وقسم العالم مشهدين متعارضين، أصبح معه الشرق متخيلاً مريضاً بالغرائبية. وهكذا أعطي للشرق مفهوم الغرائبية. إنّه شرق أنتجه المتخيل الغربي عن العالم الاوروبي، وقد تطلّب الأمر مدة لكي يقوم خطاب أوروبي مغاير بهدم الأسس النظرية التي تدعم هذه الصورة وتعيد إنتاجها. أمّا الصورة الثالثة فهي المرافقة للمرحلة الاستعمارية، وفيها تتفاعل الصورتان السالفتان ليتحوّل العالم العربي إلى قبائل رحل تائهة، لا ماضي ولا حاضر لها، تعيش على سفك الدماء، وترفض المدنية الحديثة، فضلاً عن استمرار حياتها على القفار مع الحيوانات، أو في المدن المنهدمة التي تعتقل النساء في الحريم، والأمراض تفتك بالسادة والعبيد. صورة تقريبية فقط، لأنّ أدباً غربياً عريضاً يسجّل لنا رسوخ المتخيل المطمئن لأوهامه. من هنا تكون ترجمة الشعر العربي الحديث ضرورة حوار إنساني. فهذا الشعر يقدّم لنا، عكس المتخيل الأوروبي، صورة مناقضة تماماً. هناك الانسان أولاً، بما يجدّده من ألم وحلم وحياة. محور الشعر العربي الحديث هو الإنسان، بتموجات أنفسه، ورقصات جسده، وألوان الفضاء الذي يأنس به أو يسافر إليه.



الأديب المغربي محمّد بنيس

إنسان كغيره من بني البشر في مكان من العالم، له هو الآخر حواس يلتقي بها مع العالم، وبذرة نيتشوية يختزن فيها حبّه للحياة. ولكنّه أيضاً إنسان لاينسى تاريخه القديم، في حركة يد، أو طريقة رؤية، يلخّص لك رؤية حضارية للوجود والموجودات. حياته اليومية لاتخفي آلامها، وأحلامه كأحلام كلّ البشر، لها التولّه بالحرية والكرامة. والشعر العربي الحديث، بهذا المعنى، تجربة إنسانية لاتنفكّ عن مصاحبة الآلام ضمن إيقاع كوني لايتفاضل فيه الأوروبي عن العربي أو الياباني أو الصيني أو الهندي، فيما هو يتحسس هذه الآلام وفق خصوصيته وفروقاته الموشومة على جسده الحي.

إنّ الثقافة الإنسانية تتوجّه، مع نهاية القرن العشرين، نحو تبنّي مفهوم التداخل الثقافي، ومفهوم الاختلاف الحضاري، وهما معاً يضعان للقرن المقبل احتمال علائق مغايرة بين البشر. وتدعيم الدعوة إلى ترجمة الشعر، ومنه الشعر العربي الحديث، يندمج ضمن هذا التوسع

الأوسع للحوار الإنساني، عبرالواقعي والمتخيل والرمزي، وهو ماتبلغه اللغة الشعرية بألقها البعيد.

بهذا يكون الشعر عتبة حوار، ننتقل به من عهد المتخيل المريض إلى متخيل إبداعي يضيء حميمة التجاوبات ويؤهّل الغناء لاستحقاق أن يكون غناء، أي ايقاعاً سراديبياً ينتقل، من غير استشارتنا، إلى مناطق مجهولة في ذاتنا. هناك، في تلك المناطق الخفية على التحديد ينصت كلّ منّا لغيره فيما هوينصت لذاته. أسوار الممانعة تنهدم، ويلتحق النشيد بالنشيد، جريانا مدمراً أو حنيناً صافياً، وفي اللحظة المكاشفة يوقد الشعر ناره، بها يصاحب التائهين والمغامرين معاً. وهناك أيضاً يتجاوز التجاوب الشعري خطوطاً لا نتعرّف بسهولة عليها. ويدخل الشعراء في متخيل مغاير، كما تتبينّ سمات الأنفاس المشتركة لأولئك العاشقين لجمرة لهم أن يسمّوها بحريتهم التي لا تضاهى.

كلمة هارتموت فاندريش

في قصةٍ من قصصه القصيرة العديدة جعل الكاتب السوري المشهور عبد السلام العجيلي امرأة تعبّرعن رفضها أوعدم إرادتها قائلة: «لا أريد مابِدِيّ». ووجود هذه العبارة ذات القسمين الأوّل باللغة الفصحى والثاني باللهجة العامية السورية، وجود هذه العبارة في تلك القصة للعجيلي التي عنوانها «مصرع محمد بن أحمد حنطي» هوشيء غريب مدهش لأنّه - حَسَبَ معرفتي أنا - هو الموضع الوحيد الذي يستخدم فيه العجيلي اللهجة العامية وينحرف به عن الفصحى التي يبذل الكاتب جهده في المحافظة على دقّتها التامّة في غيرهذا الموضع المذكور. ولست متأكداً إن كانت هذه العبارة زللاً لا تعليل له أم هي كلمة وُضعتْ في مكانها عن عمْدٍ؟ على كلّ حال، تُمثّل مثل هذه الجملة المذكورة - لا أريد مابِدِيّ - مُعْضِلة للمترجم: فإمّا أن يترجم نفس الشيء «مرتين» وإمّا أن يتناسى إحداهما.

فلننظر في مثلٍ آخر يشبه المَثَل الأول.

محمد المخزنجي كاتب مصري صغيرالسِنّ لم تظهرله حتى اليوم إلاّ ثلاث مجموعات من القصص القصيرة أو بعبارةٍ أدقّ القصيرة جدّاً، ويتراوح طولها بين نصف صفحة وثلاث صفحات. وهذا الكاتب أيضاً - أعني محمد المخزنجي حريص بصفة عامة على استخدام اللغة العربية الفصحى في كتابته. ولذلك يبدو الظهور المفاجئ للهجة العامية في بعض الحوارات ملفتاً للنظر ويدفع الناقد والمترجم على السواء إلى بعض التأمّلات وهي: لماذا يستخدم الكاتب في هذه الحالة بالذات العامية؟ والقصّة القصيرة التي أعنيها عنوانها «النوافذ» وموضوعها المساجين الذين يتحدّثون بعضهم مع بعض بعد عودتهم الى زنْزانات السجن حيثُ يقبعون وراء القضبان الحديدية. ويجري الحوار الذي أقصده بين رجلٍ وامرأةٍ كالآتي: واد ياعربي - بت يابطة - ياود ياواد - ياواد ياللي باحباك - إمتي أشوفك ياعنيّه - إمتي أشوفك إنت - شفت إيدي - فين يابت؟ - أيوه شايفها - شوفي إيدي أنا، شوفي - فين ياواد؟ واستخدام العامية هذا هو - كما قلت - مشكلة تفسير لأنّه يطرح بعض الأسئلة مثلاً: هل يقصد الكاتب أن يصوّر بهذه اللهجة لغة السجن التي يستعملها كلّ المساجين؟ أم هل يريد ترتيب المتحدّثين في طبقة اجتماعية معيّنة، وهي الطبقة الاجتماعية السفلى؟ إن أراد هذا، هل يُسمح لنا بالاستدلال على أنّ المساجين كلّهم من الطبقة السفلى؟ وهو بالطبع غير صحيح. من الممكن أيضاً - ولعلّ هذا هو التفسير الأكثر احتمالاً - أن يهدف الكاتب محمد المخزنجي بهذا إلى عرض بعض الأشخاص في مواقف شخصية حميمة، وفي مثل هذه المواقف لايستعمل العرب سوى اللهجة العامية.

ولكن لوواصلنا التعليل على هذا الوجه لانتهينا إلى ضرورة استعمال اللهجة في معظم، إنْ لمْ يكنْ في كلّ، نوعٍ من أنواع الحوار على الإطلاق. ومناقشة هذه المسألة - أعني مسألة استخدام اللهجة العامية في الأدب وتراجع اللغة الفصحى عنه - مناقشة هذه المسألة ترجع إلى الفترات الأولى للنهضة الأدبية العربية. وليس هدفي في هذه الكلمة القصيرة أن أعرض تطور هذه المشكلة. ما أهتمُّ به فعلاً هو مسألة إمكانية ترجمة حوار بأيّة لهجة كانت أو استحالتها.

تأمّلاتي التالية ما غذّتها معرفتي بالأدب العربي فَحَسْب بل غذّتها أيضاً تجربتي اليومية بالازدواجية اللغوية في سويسرا. فالوضع اللغوي الموجود في القسم الألماني من سويسرا يشبه الوضع الموجود في البلاد العربية. فإننا نجد في هذا القسم من سويسرا فرقاً كبيراً بين اللغة الألمانية

الفصحى المستخدمة غالباً في المطبوعات والتعليم والمجالات السياسية والرسمية والعلمية الخ . . . وبين اللهجة ـ أو بالمعنى الدقيق: اللهجات ـ العامية المستخدمة في بقية الحالات وهي المعاملات اليومية العاديّة ومن بينها طبعاً المواقف الشخصية. وهذا ـ حَسَبَ معرفتي ـ هو الحال في العالم العربي أيضاً، غير أنّ إمكانيّة التحدث باللغة الفصحى أكثر انتشاراً في سويسرا عمّا هو الحال في البلاد العربية. والسبب في ذلك ـ في رأيي ـ هو الفرق في انتشار التعليم بين المنطقتين العربية والسويسرية. لأنّ موقف أكثرية الناس هنا وهناك من لغتهم الفصحى موسوم بشيء من الخجل الذي مصدره البعد الذي يفصل الفصحى عن تجاربهم التي يعيشونها كل يوم. ونتيجةً لهذا الخجل تتراجع إرادتهم عن استعمال الفصحى مشافهة.

ونتيجة أخرى لهذه الازدواجية اللغوية هي تطور أنواع للازدواجيات غير اللغوية وهي في كلام الكاتب المصري فاروق خورشيد مثلاً الازدواجية الفكرية والازدواجية السلوكية. وأشار فاروق خورشيد في بعض الأبواب من كتابه «هموم كاتب العصر» إلى المشاكل الناتجة عن موقف الازدواجية السائدة في البلاد العربية قائلاً: «فاللغة ليست مجرّد وسيلة تفاهم وإنّما هي وعاء للفكر وللسلوك معاً، وهي تتكوّن من حصيلة فكرنا وسلوكنا كما أنّها بالتالي تتحكم في هذا الفكر والسلوك أيضاً، فنحن نفكر باللغة ونحكم سلوكنا أيضاً باللغة ودلالاتها ومُعْطَيَاتها. وازدواجية اللغة تعني بالضرورة ازدواجية في الفكر وازدواجية في السلوك الاجتماعي تترك بصماتها لاشك على وجدان وفكر وسلوك الانسان العربي سواءً بسواء».

أمّا تطوُّر العلاقة بين اللغة الفصحى واللهجات العامية واستعمالها في سويسرا وفي غيرها من البلدان الأوروبية فهو ذو اتجاهين بمعنى أننا نلاحظ من ناحية تبسيطاً وتوحيداً في كلّ العمليات الانسانية ومن ضمنها استعمال اللغات. وأجهزة الاعلام تساهم في ذلك وفي إزاحة ملامحها المحلية المحدودة. ومن ناحيةٍ أخرى نلاحظ ـ بالعكس ـ نزعة إلى إبراز الصفات المحلية المميّزة بل وإحيائها أيضاً، ومن بين هذه الصفات طبعاً اللهجات المحلية. هذان التطوران المذكوران اللذان يبدوان متناقضين يتعايشان في كثير من بلاد الغرب ولعلهما موجودان في غيرها أيضاً.

على سبيل المثال نجد في سويسرا الألمانية طموس كثير من الخصائص المحلية للهجات والتوسع التدريجي ليس للألمانية الفصحى ولكن لخليط من اللهجات العامية السويسرية. وهل تتطوّر هذه اللهجة العامية السويسرية الى لغة سويسرية فصحى مستقلة؟ الله أعلم! أمّا ما نعرفه فعلاً فهو التراجع المتزايد بالنسبة لمعرفة أو لاجادة دقائق الفصحى الألمانية عند كثير من السويسرين. وفقدان الفصحى ـ كما تسمى هذه الظاهرة منذ بعض السنوات ـ هو مشكلة تناقش كثيراً في سويسرا.

بهذا السرد التفصيلي نسبياً للحالة اللغوية في سويسرا قصدتُ إيضاحَ الفرق بين الفصحى والعامية ووظائفها المختلفة. ففي حالة الازدواجية اللغوية تلعب اللهجة العامية دورها في إطار الحياة اليومية الشخصية والتجارب الملموسة. وعلى العكس من ذلك، تلعب الفصحى دورها في إطار الحياة السياسية والرسمية والعلمية والتجارب التجريدية. ومن البديهي أنّه توجد تداخلات بين هذين الميدانين. ومن الواضح أيضاً أنّ دائرة نشاط الدارجة بالنسبة لعامّة الشعب أكثر امتداداً في العالم العربي. فلنلق نظرةً على عمل أدبي تستخدم فيه اللهجة العامية استخداماً واسعاً وبشكل مقصود. إخترتُ لذلك رواية «عبّاد الشمس» للكاتبة الفلسطينية «سحر خليفة» وروايتها المذكورة هي رواية مستقلّة وفي نفس الوقت هي الكتاب الثاني الذي تعرض فيه سحر خليفة الحياة الفلسطينية تحت الاحتلال الإسرائيلي في السبعينات. وقد ظهر الكتاب الأوّل الذي أسمته «الصبّار» سنة 1976 بينما ظهرت رواية «عبّاد الشمس» بعد ذلك بأربع سنوات.

وصفت سحر خليفة في هاتين الروايتين التطوّرات والتغيّرات في الأرض المحتلة بعد حرب حزيران. تجري معظم أحداث هاتين الروايتين في مدينة نابلس وقربها ـ وهي مركز الحياة الفلسطينية التقليدية البطيئة التغير ـ تحت الضغوط الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، ومكان مهمّ آخر هو مدينة تل أبيب وهي قلب الدولة الاسرائيلية ومكان عمل لكثير من الفلسطينين الذين يهربون من الاستغلال لدى الاقطاعيين الفلسطينين ليقعوا تحت استغلال آخر لدى أصحاب المعامل والمصانع الاسرائيليين. وفي رواية «عبّاد الشمس» تظهر إلى جانب مدينة نابلس مدينة القدس حيث تتبلور حركة صغيرة «جنينية» غرضها الأساسي القيام بخطوات أولية لتحقيق محادثات بين الجانبين وعمليات أخرى مشتركة. في هذه

الرواية ـ رواية «عبّاد الشمس» ـ تجعل الكاتبة سحر خليفة بعض الأشخاص يتحدثون باللغة الفصحى وتجعل الآخرين يستخدمون اللهجة العامية النابلسية . ومن الجدير بالملاحظة أنّ الكاتبة كثيراً ما تميّز طريقة الكلام لكلّ فئة من الناس بحيث تضع سحر خليفة في فم امرأة من «لغة السوق» أي أسفل العامية ما أثار اشمئزاز بعض النُقّاد فور ظهور الكتاب .

وباستعمال حالة الازدواجية اللغوية تحاول سحر خليفة وغيرها من الكاتبات والكتّاب إيضاح الفوارق الاجتماعية والثقافية بين الأشخاص في الرواية . ومعنى هذا في رواية «عباد الشمس» أن استعمال اللغة الفصحى مقصور على من ينتسبون إلى الطبقة الاجتماعية العليا أو لمن يتمتع بقدر من الثقافة أو لمن تتجاوز تخيّلاتهم وأفكارهم الآفاق الضيّقة للحياة التقليدية . وعلى العكس من هذا فإنّ استعمال اللهجة العامية مقصور على الذين ينتسبون إلى الطبقات السفلى أو الذين يفتقرون إلى الثقافة المكتسبة عن طريق المدرسة أو الجامعة الذين لا تتجاوز اهتماماتهم المحدودة حواجز حياتهم الضيقة الفقيرة . وتتابع سحر خليفة وهي تستعمل حالة الازدواجية في أعمالها الأدبية أسلوب استعمالها في الأدب العربي منذ زمان طويل ، فقد علّق الكاتب اللبناني المرحوم ميخائيل نعيمة في مقابلة له على اللغة التي استعملها في مسرحيته الأولى وهي «الآباء والبنون» التي ظهرت في عام 1917 ومسرحيته الثانية «أيوب» التي ظهرت عام 1967 قائلاً : (موضوع « الاباء والبنون» يتناول حالة اجتماعية في لبنان منذ نصف قرن وأكثر . وأشخاصها بينهم الأمي وبينهم المتعلم فلم يطاوعني ذوقي أن أجعل الأمي اللبناني يتكلم بلغة الدواوين والمقامات ، إذ أنّ في ذلك تشويهاً لواقعه وحقيقته . لذلك لجأت إلى التحايل فجعلت المتعلمين يتكلمون لغةً معربةً ، وجعلت غير المتعلمين يتكلمون العامية . واعترفت في المقدمة التي وضعتها للرواية أنّ ذلك الحلّ لم يكن غير حيلة مني لا تحلّ المشكلة في أساسها . أمّا في «أيوب» فالأحداث تجري في زمان يعود إلى ما قبل المسيح . لذلك لم أجد أيّ بأس في أن أجعل الأشخاص جميعهم يتكلمون لغة فصحى) .

وأثناء استعماله لحالة الازدواجية في الأسلوب المذكور تبيّنت لميخائيل نعيمة مشكلة هذا الأجراء ولكنّه لا يفسّرها تفصيلياً .

ويواجه الناقد والمترجم مشكلتين تتعلقان بمشكلة الواقعية في الأدب : أولاً : الاستعمال الأدبي لحالة الازدواجية لا يمثّل أبداً الواقع اللغوي الحقيقي في أيّ بلد عربي لأنّه ـ كما ذكرت في بداية الحديث وكما تعرفون أنتم ـ ليس هناك عربي لا يستخدم في محادثاته مع مواطنيه اللهجة المحلية أو الدارجة إن كان مثقّفاً أو غير مثقّف متعلّماً أو غير متعلّم . ونتيجة لهذا فإنّ الشخصيات الأكثر واقعية من الناحية اللغوية في مثل هذه الأعمال الأدبية المستخدمة حالة الازدواجية اللغوية هم هؤلاء الشخصيات الذين يتحدثون اللغة العامية لأنهم يستعملون في الحوار الأدبي اللغة ذاتها التي كان يستعملها أمثالهم في حياتهم الحقيقية اليومية . أمّا الذين يستخدمون اللغة الفصحى ـ يعني لغة غير متكلمة في الحقيقة الحياتية ـ فهم أقلّ واقعية ! يجب إذن ألاّ نعتبر استخدام حالة الازدواجية اللغوية وسيلة لعرض الحقيقة اللغوية . ولكن يمكننا أن نعتبر ذلك على وجه التحديد ـ وسيلةً فنيةً لإبراز الفوارق الطبقية بين شخصيات العمل الأدبي . هذا الاستخدام هو كما صاغه ميخائيل نعيمة «حيلة لا تحل المشكلة في أساسها» . ثانياً : والمشكلة الثانية هي مشكلة إمكانية الترجمة للمقاطع المكتوبة بلهجة عربية معينة إلى أيّ لهجة عامية ألمانية . هل يمكننا ـ على وجه المثال ـ أن نترجم حواراً باللهجة المصرية إلى اللهجة النمساوية أو حواراً باللهجة المغربية إلى لهجة سويسرية؟ أعتقد أنّ مثل هذه الترجمة غير ممكنة ، أو في كلمة أدق هي غير مرغوب فيها ، لأنّه ـ كما سبق لي القول ـ تلعب اللهجة أيضاً ـ كلّ لهجة ـ دورها في إطار الحياة اليومية الملموسة وأيضاً في إطار منطقة معيّنة محدودة لها ملامحها وخصائصها .

وهذا التحدّد المحلي أو هذه «الحدودية» ـ إن كان هذا المصطلح مسموحاً به ـ والتي هي خاصّية من خصائص اللهجة لا يُستطاع نقلها إلا جزئياً من لغة إلى لغة أخرى . ولذلك تكون عملية الترجمة تجريداً لما هو معروض أو موصوف في عمل أدبي . فيبقى بعد ذلك التجريد ما هو مفهوم في «اللغة الهدف» التي لها بيئة حضارية أخرى .

فلو حاولت نقل حوار باللهجة السورية إلى لهجة سويسرية لأنسيتُ القارىء الألماني أصل ذلك الحوار وبالغت بهذا في التجريد الضروري فشوهت معنى العمل الأدبي ، وهذا غير مسموح به أو غير مرغوب فيه في الترجمة . ●

ندوة دمشق حول الترجمة الأدبية عن الألمانية

عبده عبود

في نوفمبر من عام 1989 قدم إلى دمشق الكاتب الألماني الشاب تورستون بيكر من أجل أن يمضي فيها عدّة أسابيع يتعلّم خلالها العربيّة، ويتعرّف البلاد وأهلها. وقد استغلّ الدكتور بيتر شابرت، مدير معهد غوته بدمشق، وجود هذا الكاتب الشابّ في سوريا لتنظيم ندوة حول الترجمة الأدبية من الألمانية إلى العربية.

لبّى الدعوة للمشاركة في هذه الندوة قرابة عشرين مترجماً، أو مهتمّاً بالترجمة، من سوريا والأردن، فناقشوا طوال يوم بأكمله بعض الجوانب الأساسية لحركة الترجمة الأدبية عن الألمانية. وقد دارت الجلسة الصباحية حول المشكلات اللغوية والأسلوبية للترجمة الأدبية، وذلك انطلاقاً من ترجمتين مستقلّتين لقصة تورستون بيكر القصيرة Die Entscheidung (القرار). أما الجلسة الثانية فقد دار النقاش فيها حول القضايا المركزية لحركة الترجمة الأدبية عن الألمانية، وذلك انطلاقاً من بحث قصير قدّمه كاتب هذه السطور. وفي الجلسة الأولى سرعان ما اتضح أمران: أولهما أنّ نقد الترجمة الأدبية يتطلّب امتلاك أدوات معرفيّة معيّنة، وفي مقدمتها نظرية الترجمة الأدبية، ومفاهيمها الأساسيّة، مثل مفهوم «التعادل الجمالي» و«التكافؤ الديناميكي»، وغير ذلك من الأدوات المعرفيّة، التي لا تتيسّر إلّا لمن درس نظرية الترجمة، ومارس نقد الترجمة بصورة تطبيقيّة. فنقد الترجمة أصبح علماً، ولم يعد مسألة انطباعيّة أو ذوقيّة فحسب. أمّا الأمر الثاني فهو أنّ النص الأدبي المترجم، أي قصّة (القرار)، لا يمتلك أهميّة جماليّة أو فكريّة تسوّغ أن يُتخذ محوراً لندوة كهذه. فهناك نصوص مترجمة من الأدب الألماني تفوقه بكثير من حيث الأهمية. وفي الجلسة الثانية دار نقاش مثمر حول مشكلات حركة الترجمة الأدبيّة عن الألمانيّة، وأهم تلك المشكلات:

- عدم توافر حدّ أدنى من التعاون والتنسيق بين المترجمين العرب، مما يؤدّي إلى أن يعكف أكثر من مترجم على تعريب عمل أدبيّ واحد في وقت واحد، وهذا هدر للجهد، ومصدر قلق مستمرّ للمترجم، الذي يخشى أن يكون العمل الذي يترجمه قد تُرجم، أو هو قيد الترجمة.
- انتقاء الأعمال الأدبيّة والفكريّة الجديرة بالتعريب، وهذا يتطلّب أن يطلّع المترجم على ما يستجدّ في الأدب والنقد الألمانيّين، وما يصدر من كتب هامّة على هذا الصعيد.
- مشكلة الناشر التي تأخذ شكلين رئيسيين: أ) ضعف المكافأة التي يدفعها الناشر للمترجم، بل وحرمان المترجم من تلك المكافأة في بعض الحالات، وبشتّى الذرائع. ب) طول الفترة التي ينتظرها المخطوط في أدراج الناشر قبل أن يرى النور، وهي فترة تصل أحيانا إلى عدة سنوات.

لقد توقّفت الندوة طويلاً أمام هذه المشكلات، وطرح المشاركون تصوّراتهم حول الحلول المناسبة لها، إلّا أنّ أحداً لا يعرف مدى عمليّة تلك الحلول. ولعل أهمّ ما أسفرت عنه الندوة هو التعارف الشخصيّ الذي تمّ بين المشاركين، وتبادلهم المعلومات والخبرات والاراء حول أوضاعهم وهمومهم وطموحاتهم. وقد اتفق المشاركون في الندوة أن يلتقوا في المستقبل مرّة واحدة على الأقلّ كلّ سنة. وبعد:

فقد كانت هذه الندوة فرصة للتواصل بين المترجمين المعنيين بالتعريب عن الألمانية، فآخر لقاء من هذا النوع كان قبل خمس سنوات، ونعني بذلك ندوة الترجمة الأدبية، التي انعقدت في مطلع عام 1985 في برلين الغربيّة. ومن هنا يمكن القول إنّ ندوة دمشق قد حقّقت الغرض المرجوّ منها. ولكن ماذا عن المستقبل؟ كيف يمكن تحويل هذه الندوة إلى مؤسسة، أو إلى تقليد ثقافيّ على الأقلّ؟ وكيف يمكن الارتقاء بها وتطويرها؟ وكيف يمكن توسيع نطاقها، ليشارك فيها مترجمون من أقطار عربية أخرى؟ وكيف يمكن حمل الرأي العام في الوطن العربيّ وفي ألمانيا على التفاعل مع ما يُناقش في هذه الندوة؟

تلك هي الأسئلة التي تنتظر أجوبة ممن يعنيهم الأمر. ●

الأدب العربي
باللغة الألمانية - نقله والتعرّف إليه وتأثيره

فولف ديتريش فيشر

لقد عرض الأديب المصري الدكتور طه حسين في محاضرة له ألقاها سنة 1956 ببلودان في سورية لموضوع الأدب العالمي، فتحدث عنه قائلا: «فالأدب العالمي عند كثير من الناس في هذه الأيام إنّما يدلّ على الآداب التي تُقرأ في كثير من البلاد، وبخاصة البلاد الغربية الأوروبية والأميركانية، وذلك لأنّ هذه البلاد قد عرفها الناس في هذه العصور قويّة متسلطة، ناشرة قوّتها وسلطانها على كثير من أقطار الأرض. فهم يشعرون بأنّ الآداب التي تُقرأ في بلاد هذه الدول القويّة هي الآداب العالمية، فالأدب الإنجليزي مثلا أدب عالمي لأنّه يُقرأ في بلاد كثيرة: يقرأ في بريطانيا ويقرأ في الولايات المتحدة الأميركية وفي غيرها، ثم يُترجم إلى اللغات الأوروبية المختلفة، فهو أدب عالمي بذلك المعنى».

ثم يتابع قوله ناقدا ومصححا مفهوم الأدب العالمي ذلك فيقول: «الأدب العالمي هو فيما أعتقد الأدب الذي تعيش عليه أجيال كثيرة في أقطار كثيرة من الإنسانية، فالأدب العالمي ليس هو الأدب الذي يملك البأس والقوّة والسلطان، ولكنه هو الأدب الذي يكسب قوّته وسلطانه على النفوس وانتشاره في أقطار الأرض من طبيعته هو، لا من قوّة تأتيه من البأس السياسي ومن المقدرة الاقتصادية. . . فالشيء الذي ليس فيه شكّ أنّ أدبنا العربي في العصور الأولى كان أدبا عالميا كأرقى وأقوى ما تكون الآداب العالمية».

لقد بدأ النقاش حول قضية الأدب العالمي قبل حوالي مائتي سنة حين بلغ الأدب الألماني درجة عالية من التقدم والازدهار، ذلك الأدب الذي يُعرف بالأدب الألماني الكلاسيكي. وكان أوّل من أطلق عبارة الأدب العالمي هو الشاعر الألماني المعروف غوته (Goethe). حيث كان الأدباء والكتّاب الألمان يتناقشون في تلك الفترة حول مهمة الأدب في العالم المتحضر بشكل عام، ومكانة الأدب الألماني بين آداب الأمم الأخرى القديمة منها والحديثة في هذا العالم المتحضر بشكل خاص. وكان في اعتقاد كثير من الأدباء آنذاك بأنّ البشر سيتقدمون إلى حضارة إنسانية شاملة حيث لا يتبع الفرد فيها دوافع شهواته، ولا تسيطر على نفسه إلا روح الإنسانية والعقل، فيصبح البشر وحدة إنسانية متحضرة لا تفصلها اختلافات قومية ودينية، بل تجمعها حضارة بشرية واحدة، إذ إنّ كلّ إنسان تنفتح نفسه على روح الإنسانية يسعى إلى غاية روحية واحدة، ويعرف أنّ الديانات والحضارات التي فرّقت بين الأمم في الماضي ستتآلف فيما بينها في الحاضر، لأنّه لا فرقَ في صميم تعاليمها وأهدافها.

وكان غوته على اقتناع كبير بأنّ آداب الأمم المختلفة تمثل حضارة أدبية بشرية واحدة، تظهر في الشعر بصفة خاصة، إذ إنّ الشاعر الحقيقي هو من تتفتح نفسه على روح الإنسانية، فيكون الشعر لذلك أعلى فنّ أدبي وأكمل كلام بشري، يُعبّر فيه عن أعمق الأفكار الإنسانية، حيث يتخلى الشاعر عن الإحساسات الدنيوية ويحلّق إلى أجواء الروح الإنسانية المحضة والمشاعر السامية. وبناء على هذا الاقتناع بأنّ الشعر هو الذي يُظهر الصورة الكاملة والراقية لجميع الحضارات البشرية، قال أحد الأدباء الألمان الذين عاشوا في الفترة الواقعة بين عامي 1730

غوته في عام 1826

يوهان غوتفريد فون هيردر (1744-1803)

و 1788، واسمه هامان (Hamann) «إنّ الشعر هو اللغة الأمّ للبشر».

إنّ هذه الأفكار التي انتشرت بين الأدباء الألمان في نهاية القرن الثامن عشر تُعد هي الخلفية التي ظهرت عليها حركة أدبية قوية تتعاطف مع الآداب الشرقية، ومن أشهر أصحابها آنذاك الناقد الأدبي يوهان غوتفريد هيردر (Herder)، الذي درس جميع الآداب التي أمكنه التوصل إليها، فذهب بعد الوقوف على الشعر العربي الأندلسي إلى أنّ الحضارة العربية في الأندلس لها تأثير عميق في الأدب والفلسفة الأوروبية. وعبّر في بعض مقالاته عن رأيه في أنّ شعر تروبادور في جنوب فرنسا يرجع إلى الشعر العربي الأندلسي مباشرة، ثم انتشر هذا النوع من الغزليات في أقطار أوروبية مجاورة حتى وصل إلى ألمانيا. وإضافة إلى ذلك قال هيردر: لم تؤثر الحضارة العربية الأندلسية في الأدب الأوروبي فقط بل إنّها غرست نشاط الفكر المنوّر في الفلسفة الأوروبية». وكان مقتنعاً تماماً بأنّ دراسة الحضارات الشرقية لو اهتمّ بها الأدباء الألمان لأثْرَتِ الأدب والثقافة الألمانية على قدر ما انتفعت الثقافة الألمانية من الأدب اليوناني القديم، ولذلك وجّه نداء إلى الأدباء الألمان الشباب بأنّه ينبغي عليهم دراسة اللغتين الشرقيتين العربية والفارسية قائلا: «ليت أنّ القدرة المدبّرة للتاريخ لا تزال تتيح للحضارة الأوروبية الوسيلتين الهامتين إلى روح بلاد الشرق والجنوب، وهما اللغتان العربية والفارسية».

وتبع هذا النداء عدد غير قليل من الشعراء والكتّاب الألمان الذين أخذوا يدرسون آداب الشرق، وإنْ لم يتعلم هاتين اللغتين إلا القليل منهم. ويبرز في الصف الأول منهم الشاعر المشهور غوته الذي يلقّب بأمير الشعراء، وبما أنّه لم يتوفر لديه عدد من الترجمات عن العربية أو الفارسية إلى الألمانية، فقد كان مضطرّا إلى أن يلجأ إلى مطالعة الترجمات الأنجليزية والفرنسية واللاتينية. إنّنا نعلم من يومياته أنّه قد درس القرآن الكريم بترجمة لاتينية، فبدأ بتأليف دراما عنوانها (محمد)، ولكنه لم يُنْهِ منها إلا مشهدا واحدا يسلك فيه محمد سبيله إلى التوحيد، حيث يُرينا غوته فيه محمدا وهو يشاهد كائنات الطبيعة ويرى كونها وفسادها، فيعرف أنّ كائنات الطبيعة ليست آلهة، بل إنّ الله هو الذي يحيي ويميت، ثم إنّه يشاهد القمر والشمس، ويرى القمر وتقلّب صورته بين البدر الهلال، ويرى الشمس تطلع وتغيب، فيعرف أنّهما آيتان أضفاهما الله على السماء، لكي يعلم الإنسان أنّه لا إله إلا هو وحده ويعبده دون غيره.

على أنّه لا يدهشنا عدم تمكّن غوته من إنجاز تأليف تلك الدراما لأنّ معالجة موضوع النبوّة يحتاج إلى طاقات أدبية كبيرة ومواهب فكرية عالية على الرغم من أنّ غوته يُعد من أكبر الشعراء الألمان على الإطلاق. ومع ذلك فإنّ معالجة غوته لهذه الدراما تبقى محاولة جادّة استطاع أن يوضح فيها من خلال المشهد التمثيلي إدراكه لما هو من صميم رسالة نبيّ الإسلام والتي يعتبرها ديانة إنسانية سامية مطابقة للعقل الطبيعي ومشابهة لاعتقاده هو. إنّه يشير في هذه المحاولة إلى استطاعة الفكر البشري الطبيعي إدراك كنه فكرة التوحيد وإلى استيعاب مضمونها والتسليم به، وهذا يتطلب بالضرورة الوقوف أمام فكرة الوحي الإلهي والإلهام الربّاني وغير ذلك من الأسرار السماوية التي يعجز الفكر الإنساني عن الإحاطة بها والوصول إلى تفسير أسبابها.

وقد ظلّ غوته يبذل طوال حياته الجهود للوقوف على الآداب الشرقية، غير أنّه لم يستطع أن يحقق ذلك في البداية إلا عن طريق الترجمات الإنجليزية والفرنسية التي لم تؤثر به تأثيرا عميقا كما كتب في خطاب إلى صديق له. ولم يبدأ بالتعاطف فعلا مع الشعر العربي أو الفارسي إلا بعد أن تعرّفه من خلال الترجمات الألمانية التي قام بها المستشرقون الألمان الأوائل في بداية القرن التاسع عشر، فقرأ من بين ما قرأ ترجمة ألمانية للمعلّقات وكتب عنها في مقالة ألحقها بالديوان الغربي الشرقي يوضح فيها آراءه في الآداب الشرقية، قائلا: «إنّ المعلقات ثروة عجيبة»، وهي عنده جزء من الأدب العالمي، إذ إنّها تعبير قويّ حيّ عن الفضائل الإنسانية وخاصة الشرف، والكرم،

والمروءة، واستقلال الفرد، وغيرذلك مما يعكس الروح البشرية العالية في الحضارة العربية الأصيلة.

وفي بداية القرن التاسع عشر ازداد اهتمام الأدباء الألمان بالآداب الشرقية، عندما نشأت حركة الاستشراق العلمي في ألمانيا، فصار عدد الكتب المترجمة من اللغتين العربية والفارسية متوفرا لدى الأدباء الألمان، خاصة وأنّ المستشرق النمساوي يوسف هامر الذي كان مترجما رسميا للسفارة النمساوية في استانبول قد أصبح رئيسا للمجمع العلمي النمساوي في فينا، وأخذ يوسف هامر Joseph Hammer ينقل كثيرا من الأعمال الشعرية والنثرية من اللغات الشرقية إلى الألمانية، ومنها ديوان شمس الدين الشيرازي الملقب بحافظ.

وها نحن نلقى مرّة أخرى الشاعر الكبير غوته في طليعة صفوف المهتمّين بالشعر الشرقي والساعين للاستفادة منه في إنتاجهم الأدبي الخاص بهم، وأنّه من المعروف بوجه العموم أنّ تعرّف غوته للترجمة الألمانية لديوان شمس الدين الشيرازي، ذلك الشاعر الفارسي الكبير، قد أثّر عليه تأثيرا عميقا وشجّعه على تأليف مجموعة من الأشعار، أطلق عليها اسم (الديوان الغربي الشرقي)، لأنّه اعتبره جوابا شعريا غربيا على الشاعر الشرقي بصفة خاصة، والأدب الشرقي بصفة عامة. ونقرأ في يوميات غوته لسنة 1815 نصّا كتبه عندما كان يدرس شعر شمس الدين، يقول فيه: «إنّ شعر هذا الشاعر الرائع قد أثّر فيّ تأثيرا حيويّا شديدا، فلا بد أن أقاومه بإنتاج أشعار لنفسي، وإلا كادت أن تتغلب عليّ هذه الشخصية العظيمة».

ومما يلفت النظر أنّ غوته قد انطبع بشعر هذا الشاعر الفارسي وأعجب به كل الإعجاب، وهو لم يتلقّ شعره من منابعه الأصلية في لغته التي كُتب فيها، بل من ترجمة لا تَتّبع شكل الأصل الفارسي، ولكنها ترجمة شعرية على نمط العروض الألماني متوسطة من حيث صفتها شعرا.

لقد وجد غوته كشاعر في شعرشمس الدين حتى في صورته المنقولة هذه جزءا مما كان يسميه الأدب العالمي، وقد أحّس فعلا بأنّ شمس الدين شاعر كبير يملك ناصية تلك اللغة الشعرية الرائعة التي كان قد قال عنها أحد الأدباء الألمان «إنّها اللغة الأمّ للبشر». فاستطاع هذا الشاعر الألماني أن يفهم معانيه وتشبيهاته، وإنْ لم يَعُدْ إلى اللغة الأصل. واكتشف غوته في شعر شمس الدين تعبيرا رائعا عن نفس المسائل الإنسانية التي يشعر بها هو أيضا من أنّها أسرار الإنسان بعينها شرقيا كان أم غربيا. ويتحدث شمس الدين في شعره عن حبيبه، وشرب النبيذ، والقعود في الحانات، ويعرض لموضوع الجاه والسلطان، والفقيه والجاهل البسيط، إلى آخر ما في ذلك من الموضوعات. إلا أنّه لا يتكلم على هذه الأشياء بصورتها السطحية، وإنّما يرمز من خلال ذلك إلى موضوعات أعمق وقضايا روحية أكبر، مستعينا في ذلك كلّه بالتشبيه والكناية والرمز، بحيث يدرك السامع لكلامه أنّ وراء ظاهر هذا الكلام معاني أعمق، وأنّ هذه العبارات تحمل في طيّاتها وجها آخر لما هو مرسوم بالشكل. فقد يكبر الحبّ الإنساني المادّي ليسمو ويصبح في النهاية حبّا أكبر للمعبود الإلهي، وقد تشمخ أمور الحياة الدنيوية الصغيرة لتدلّ على معانٍ روحية وقيم سماوية سامية. إنّ هذا كلّه يكمن في قلب الشاعر الذي ينتمي إلى فئة محدودة من الناس الذين يتمتعون بحساسية عالية وإدراك عميق لأسرار الكون، والتي لا تختلف بشكل عام عن جوهر الإنسان، سواء أكان ذلك في الشرق أم كان في الغرب.

إنّنا لا نريد أن نعرض هنا بالتفصيل لما يتصل بالعلاقة بين شعر شمس الدين الشيرازي والديوان الغربي الشرقي، إذ إنّه موضوع قد تحدث عنه الكثيرون، ولكننا نريد أن نجتذب الانتباه إلى نقطة واحدة، يندر أن وقعت عليها نظرة الدارسين، وهي أنّ صاحب الديوان الغربي الشرقي لم يتخذ الشاعر الفارسي إماما لشعره فقط، وإنّما نعثر فيه على كثير من الاقتباسات من الشعر العربي وحتى من القرآن الكريم أيضا. فإذا قرأنا مثلا البيت الآتي الذي يفتتح به إحدى قصائده:

Laßt mich weinen! umschränkt von Nacht,
In unendlicher Wüste

وهو بالعربية: «دعوني أبكِ والدُجى يحيطني، في فلاة آفاقها تُضلّني» فإنّ هذه الكلمات تذكّرنا مباشرة بالمطلع الغزلي للقصيدة العربية وخاصة بمطلع معلقة امرئ القيس:

قِفا نَبْكِ من ذِكْرَى حبيب ومنزلِ
بِسِقطِ اللوى بين الدَخول فحَوْمَلِ

وعلى ضوء ذلك فإنّه يمكننا القول: إنّ هذا الديوان الغربي الشرقي يُعدّ ثمرة ناضجة نتجت عن اهتمام

الشاعر الألماني بالأدب الشرقي، إذ دفعه ما أثاره الأدب الشرقي في نفسه من هواجس وانطباعات إلى إنتاج أشعار يعكس صداها في قصائده لدرجة أنّ ديوانه هذا قد أصبح من أكثر أعماله شهرة إلى يومنا هذا.

إنّ نشر هذا الديوان كان باعثا للثناء على الشعر الشرقي حيث أحدث موجا من الطرب والإقبال والحماس في جمهور المثقفين الألمان، فتشجع بعض الشعراء الشباب ووجّهوا عنايتهم إلى دراسة الأدب العربي والفارسي، وبدأ بعضهم يحاكي ألوانا من الشعر والنثر الشرقي، وانتقل بعضهم الآخر إلى التعمّق في دراسة اللغتين العربية والفارسية. فمن أولئك الكتّاب الذين اهتموا بالآداب الشرقية فيلهالم هاوف (Wilh. Hauff)، وهو مؤلف لثلاث مجموعات من القصص التي تسير على نهج كتاب ألف ليلة وليلة، وهو يتناول في إحداها غزوة نابوليون لمصر وفشله فيها، وعنوانها «الشيخ الإسكندري وعبيده».

ومنهم أيضا هاينريش هاينه (Heinrich Heine)، وهو معروف كأشدّ المنتقدين للمجتمع التقليدي في ألمانيا حينذاك، وكان يتناول في أشعاره كثيرا من موضوعات الآداب الشرقية، فيمجّد مثلا في شعر له شعراء بني عذرة ويقول عنهم: «شعراء بني عذرة هم الذين يموتون عندما يحبّون»، وأصبح هذا البيت مثلا في ألمانيا.

ومنهم أوغوست فون بلاتن (August v. Platen)، الذي ألّف ملحمة عن الخلفاء العباسيين، وهو من أولئك الذين تعلّموا اللغة الفارسية، وحاولوا أن يحاكوا أسلوب الشعر الغزلي وأوزانه العروضية ليدخلوها إلى الأدب الألماني، وقد نجح بذلك إلى حدٍ ما، وإن لم يكن أول شاعر ألماني يحاكي الغزل الفارسي.

وينبغي لنا أن نبرز في هذا المقام بصفة خاصة اسم

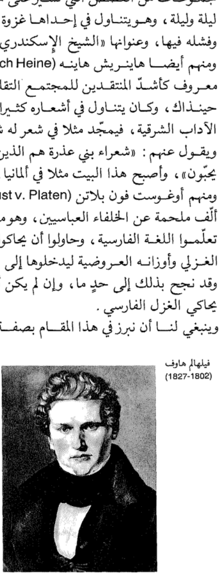
أوغست فون بلاتن
(1835-1796)

فريدريش روكرت (Fr. Rückert)، لأنّه خاض في الآداب الشرقية العربية والفارسية والهندية أعمق خوض، وفاق في ذلك معاصريه من الشعراء حتى إنّه أصبح أعرف عارفي الآداب الشرقية العربية والفارسية والهندية في ألمانيا، فعيّنه ملك بافاريا لذلك أستاذا للغات الشرقية في جامعة أرلانغن (Erlangen)، ثم دعاه ملك بروسيا إلى كرسي التدريس للغات الشرقية وآدابها في جامعة برلين. ويعتبر فريدريش روكرت حتى أيامنا هذه أنجح المترجمين من اللغات الشرقية إلى الألمانية. وهو لم يترجم أعمال آداب الشرق فقط، بل نظم ما ترجمه شعرا ليجعله عملا أدبيا ألمانيا من جديد حتى يتذوقه القارئ الألماني، وكأنّه جزء من الأدب الألماني، مع أنّه يطابق معنى الأصل وصورته بدقة.

وكانت قريحة فريدريش روكرت الشعرية قد تفتّحت وحصل على شهرته كشاعر، وهو ابن بضع وعشرين سنة، حيث ابتدأ حياته الشعرية بأشعار يمدح فيها تحرر الدول الألمانية من السيطرة الفرنسية أثناء عهد نابوليون، وحين تعرّف الديوان الغربي الشرقي لغوته، قام برحلة إلى إيطاليا، لكي يتعرّف بقايا الحضارة الرومانية والفنّ الإيطالي، كما فعل آنذاك كثير من الأدباء الألمان لتوسيع أبعاد ثقافتهم المحدودة، وكانت قد فتحت له أشعار الديوان الغربي الشرقي بابا إلى عالم مجهول، اجتذب عنايته إلى أقصى حدّ، فرأى أن يتّخذ طريق العودة من إيطاليا إلى وطنه عبر فينا، ليتتلمذ للاستاذ يوسف هامر ويدرس اللغة الفارسية ومبادئ العربية، حيث ما لبث أن اتضح له بعد ذلك أنّ الخوض في الشعر الفارسي ليس ممكنا إلا لمن يلمّ باللغة العربية من قبل.

إنّه يندر أن يوجد في التاريخ شخص ذو مهارة فائقة في تعلّم اللغات أكبر من فريدريش روكرت الذي يقال بأنّه

فيلهالم هاوف
(1827-1802)



فريدريش روكرت
(1788-1866)

قد ألّم بمعرفة ما يقارب الخمسين لغة خلال سنوات حياته السبع والسبعين. فقد تعلّم، وهو شاب، اللغتين القديمتين اللاتينية واليونانية على عادة المثقفين الألمان في ذلك الوقت، ثم اللغات الأوروبية الهامّة، الفرنسية والأنجليزية والإسبانية والإيطالية، وكان قد نظم أشعارا مترجمة عن الإسبانية والإيطالية عندما بدأ دراسة اللغات الشرقية على يوسف هامر في فينا. وكانت إقامة أسابيع قليلة في فينا كافية له لتحصيل ما مكّنه من أن يواصل وحده دراسة تلك اللغات في وطنه حيث لم يوجد معلم ماهر لذلك.

وبعد مضيّ سنة أو سنتين على ذلك استطاع روكرت عرض الثمرات الأولى لدراساته على الجمهور، وهي مجموعة أشعار لقصائد غزلية مأخوذة عن الشعر الفارسي. ولم يستطع فريدريش روكرت خلال تلك المدة القصيرة أن يقوم بترجمة صحيحة عن الفارسية أو العربية، بل كان يحاول أن ينظم أشعاراً باللغة الألمانية يحاكي فيها خصائص الشعر الشرقي ولا سيما الغزل منه، معتمداً في ذلك على ترجمة لبعض أشعار جلال الدين الرومي التي كان قد قام بها استاذه يوسف هامر. وإنّ فريدريش روكرت التزم في محاولته هذه بالشكل الأصلي لهذا الشعر بما فيه من وزن وقافية، فأصبح بذلك أول شاعر ألماني نظم شعرا ليست فيه روح الشعر الشرقي فقط، وإنّما توجد فيه صورته أيضا، من حيث أنّه جعل القافية تجري على جميع أبيات القصيدة، كما هي العادة في القصيدة العربية أو في شعر الغزل تماما، وإنّ هذا الأمر لم يكن مألوفا أبدا في الشعر الألماني.

إن أولّ ترجمة أدبية برز بها فريدريش روكرت كمستشرق وشاعر في الوقت نفسه هي ترجمة مقامات الحريري، ومما تختصّ به هذه الترجمة أنّ المترجم قد استخدم فيها أسلوب السجع، ونقله للمرّة الأولى في عمل أدبي إلى اللغة الألمانية، على الرغم من أنّ بناء وتراكيب اللغة الألمانية تختلف تماما عما هو عليه الأمر في العربية. فقد نجح المترجم في ذلك إلى حدّ كبير ولقي موافقة واستحسانا على هذا النوع من الأسلوب عند الجمهور. ومما يلفت النظر في هذه الترجمة أنّ المترجم الذي كان قد بدأ بتعلّم اللغة العربية قبل سنوات قليلة فقط، من ترجمته لهذه المقامات قد استطاع الوصول إلى أعماق النصّ وخفاياه، وتمكّن من فهمه بصورة دقيقة ونجح في نقله إلى النثر الألماني بشكل لا يختلف كثيرا عن النصّ الأصلي العربي مع مراعاة التفاصيل الدقيقة ونقاط الإثارة والطرافة.

ونتيجة لترجمة مقامات الحريري هذه التي يمدحها كل المتخصصين باللغات الشرقية والنقّاد بأنّها عمل قيم جدّا، وأنّ صاحبها شاعر ذو موهبة فائقة وعالم مستشرق في الوقت نفسه، لهذا فقد عيّنه ملك بافاريا أستاذا للغات الشرقية في جامعة أرلانغن، فرأى فريدريش روكرت نفسه مضطرّا إلى تدريس كثير من اللغات مثل العبرية والسريانية والحبشية وغيرها إلى جانب العربية والفارسية والهندية، ولم يمنعه واجبه للتدريس من هدفه وهو توسيع نطاق الثقافة الألمانية وانفتاحها على الآداب العالمية، إذ أنّه كان على اقتناع بأنّ الثقافة الألمانية محدودة ضيقة النطاق بالقياس إلى الثقافتين الفرنسية والإنجليزية، لأنّ الألمان بدءوا في ذلك الحين يشكلون أمة واحدة، ولم تكن لهم قبل ذلك علاقات سياسية واقتصادية بالبلاد غير الأوروبية. وكان بعض المثقفين الألمان ومنهم فريدريش روكرت يحسّ بضرورة تطوير الأدب الألماني القومي ورفعه إلى مستوى الآداب العالمية الأخرى، وقد أراد فريدريش روكرت أن يساهم فعلا في تحقيق ذلك الهدف العظيم بواسطة ترجماته الأدبية الشعرية لآداب الشرق.

وكان من بين الترجمات المتعددة التي أنجزها أعمال أدبية عربية وفارسية وهندية، ولا يتسع المقام هنا لاستعراضها جميعا، وإنّما سنقتصر على ذكر أهمها. فبالإضافة إلى مقامات الحريري المذكورة أعلاه فقد ترجم أشعار الحماسة لأبي تمام، وديوان امرئ القيس، والبردة النبوية لكعب بن زهير، ومقتطفات من أشعار كتاب الأغاني، وكتاب الأمثال للميداني. ومن أشهر ما نقله إلى الألمانية أيضا بعض سور القرآن الكريم، حيث لم ينقل معنى الكلام

القرآني فقط، وإنما حاول أن يصوغ ترجمته بشكل أقرب مايكون من الأسلوب الأصلي ليحسّ القارئ الألماني بشيّ من الإعجاز القرآني والبلاغة العجيبة الكامنة في هذا الكتاب السماوي. وإنّ المتخصصين يتفقون على أنّ هذه الترجمة هي الترجمة الوحيدة التي نجح صاحبها في إيصالها إلى القارئ بصورة أقرب ما تكون الى النصّ الأصلي.

ويضاف إلى هذه الأعمال المترجمة عن العربية عدة ترجمات عن الأدب الفارسي أيضا، لا نهدف إلى عدّها هنا، وإنّما نريد أن ننوّه بشيء آخر يتّصل بتلك الترجمات: وهو أنّ كل من له تجربة في نطاق الترجمة يعلم أنّ نقل نصّ ما من لغة إلى لغة أخرى يقتضي من المترجم فهم النص الأصلي واستيعاب ظروف بيئته الحضارية بصورة جيدة؛ ومن حيث أنّ معظم النصوص التي ترجمها فريدريش روكرت تنتمي إلى الشعوب الإسلامية، فقد أصبح من خلال اشتغاله بها المتخصص الأكبر علما بالحضارة الإسلامية في ألمانيا آنذاك، وبحكم استيعابه تعاليم دين الإسلام صار يحترم الإسلام كديانة إنسانية راقية في حين أنّ أغلبية معاصريه في أوروبا كانوا يظنون أنّ دينهم الخاص بهم هو الدين الإنساني الحقيقي الوحيد، فتكبروا لذلك على جميع الديانات الأخرى، وقد أعرب فريدريش روكرت في كثير من أشعاره عن رأيه هذا ودعا إلى التسامح واحترام اعتقاد الآخرين.

وبالإضافة إلى ذلك، فإنّه يوجد إلى جانب المستشرقَيْن الكبيرَيْن يوسف هامر وفريدريش روكرت مثقفون ألمان آخرون، أسهموا في الحركة الأدبية المتعاطفة مع آداب الشرق، بصورة غير مباشرة، غير أنّ جهودهم وأعمالهم لا تقبل المقارنة مع هذين المترجِمَيْن الفاضلين. وقد ظلّت تلك الحركة مزدهرة حوالي ثلاثين عاما من الزمن. ونتيجة للجهود التي بذلها أولئك المستشرقون المترجمون، فقد أصبح الأدب الألماني يمتلك جزءا وافرا من أعمال الآداب الشرقية بأسلوب أجود ما يكون ترجمةً. ولسوء الحظ، فقد بدأ ميل الجمهور إلى الآداب العالمية يختفي منذ منتصف القرن التاسع عشر مع اختفاء المدرسة الرومانتيكية في ألمانيا، وبدأ ينخفض عدد قارئي الكتب المترجمة عن آداب الشرق، لدرجة أنّ أصحابها لم يكونوا يجدون في كثير من الأحيان دار نشر ليتمكّنوا من عرض أعمالهم على الجمهور، فبقيت بعض الترجمات نائمة في الدروج ولم يُكتب لها أن ترى النور لفترة طويلة، وإذا طُبعت بعد ذلك فإنّ عيون مترجميها لم تُكحل برؤياها.

لقد نبّه إدوارد سعيد في كتابه عن حركة الاستشراق الأوروبية إلى ميزة ألمانية لتلك الحركة، قائلا: «إنّه ليس من باب المصادفة أنّ الأعمال الأكثر تأثيرا لحركة الاستشراق الألمانية وهي الديوان الغربي الشرقي لغوته وكتاب لشليغل (Schlegel) حول لغة وحكمة الهنود، أن يكون أصحابها بعيدين عن الشرق الحقيقي، إذ نشأ الأول من عشق الشاعر لزوجة صاحب بنك في فرانكفورت، وقد نشأ الثاني خلال رحلة قام بها صاحبه على نهر الراين. وإنّ السبب في ذلك البعد عن واقع الشرق هو أنّ العلماء الألمان لم تكن لهم مشاركة حيوية في بلاد الشرق بشكل مباشر، لأنّ الالمان كانوا لا يتبعون أهدافا سياسية واقتصادية لدولهم مثل ما فعل آخرون، نذكر منهم Lane و Lamartine و Burton و Disraeli».

حقّاً، إنّ الحركة الأدبية المتعاطفة مع آداب الشرق في ألمانيا كانت حركة ثقافية، لا سياسية، إلا أنّ ذلك لا يعني أنّها لم تتبع التيار السياسي العام، ولذلك فإنّ الذوق الأدبي قد تغير مع ارتقاء شعور الجمهور بالقومية الألمانية ابتداء من الأربعينات في القرن التاسع عشر، فاهتم الأدباء والشعراء منذ ذلك الحين بالمسائل السياسية والاجتماعية في بلادهم بالدرجة الأولى، وكأنّهم نسوا آداب الشعوب الأخرى، فظلّ سائدا ما كان فريدريش روكرت وغيره يخافون وقوعه، ألا وهو تضاؤل حجم الثقافة الألمانية واقتصارها على معنويات قومية.

واستمرت هذه النزعة إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية حيث بدأ الشباب الألمان بالانفتاح مرة أخرى على ثقافات

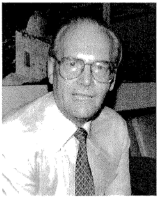
أوغست فيلهالم فون شليغل (1767-1845)

الأستاذة آنه ماري شيمّل

أمم العالم وآدابها. فبدأ تحوّل مجتمعي تامّ في ألمانيا انبعث به اهتمام المثقفين بالآداب العالمية، حيث اتجهت عنايتهم إلى المؤلفين غير الأوروبيين والأميركيين، وذلك مع ازدياد اهتمام الشباب بمشاكل شعوب العالم الثالث، لأنّ ذوق الجمهور كان قد تغير أثناء الزمن الذي كانت فيه الثقافة الألمانية في عزلة عن العالم الخارجي. فبينما كان يميل مثقف القرن التاسع عشر إلى الآداب الشرقية الكلاسيكية وإلى الشعر بشكل خاص، فإنّ القارئ يفضّل في أيامنا هذه القصة الصغيرة والرواية بالدرجة الأولى، وإنّه من النادر أن يقرأ الشعر المترجم لأنّ نقل الشعر إلى لغة أخرى يحتاج إلى مترجم شاعر يحسّ بالخوالج التي تعتمل في نفس الشاعر الأصلي.

ولحسن الحظ، فإنّه قد ظهرت في الأدب الألماني في أيامنا هذه مستشرقة شاعرة تقتفي أثر فريدريش روكرت، اسمها آنه ماري شيمل (Annemarie Schimmel)، وهي تبذل كل جهد لتعريف الجمهور الألماني بالآداب الشرقية، فقد ترجمت مختارات من الشعر العربي المعاصر، وفيها أشعار لابراهيم ناجي، وصلاح عبد الصبور، وفدوى طوقان، وبدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي، وأدونيس وغيرهم. ويوجد مترجمون ذوو مهارة عالية للقصص العربي أيضا، فقد ازداد عدد كتب القصص المترجمة عن العربية في السنوات الأخيرة كما ازداد عدد قارئيها.

إنّ القارئ اليوم للآداب العالمية يطلب من وراء ذلك رسما مثاليا لتجارب الناس الآخرين ويريد أن يشاهد فيها انعكاسا لمسائل الحياة الشخصية والاجتماعية والسياسية، ويسعى إلى فهم شعور الناس وأفكارهم واستيعاب صور معيشتهم، وإنّه يقدّر ذلك المؤلف الذي جعله يعايش الناس الغرباء لأول وهلة فيستأنس بهم عن طريق القراءة ويتعرف بهم أناساً مثله في البشرية، ويجد تجاربه حية معاشة في تجارب أشخاص مجتمع آخر. ويحمل القارئ كلّ التقدير والاحترام لذلك المؤلف الذي يستطيع رسم مجتمعه وعرض مشاكله وشعور أفراده بحيث أنه يسرد قصته وكأنه الواقع الحيّ الذي يمثل المجتمع وخصائصه المميزة في الوقت نفسه، وإذا أتقن المؤلف فنّه وجعل القارئ يتّحد مع أبطال قصته، وإن كانوا يعيشون في بيئة غريبة عن القارئ، فإنّ ذلك يُعدّ جزءا من الأدب العالمي في أيامنا هذه. إنّنا نهنئ المؤلفين العرب بما يتوفر عندهم من غزارة وتنوّع في الأدب العربي، مما يرتقي به إلى مصافي الأدب العالمي. ●



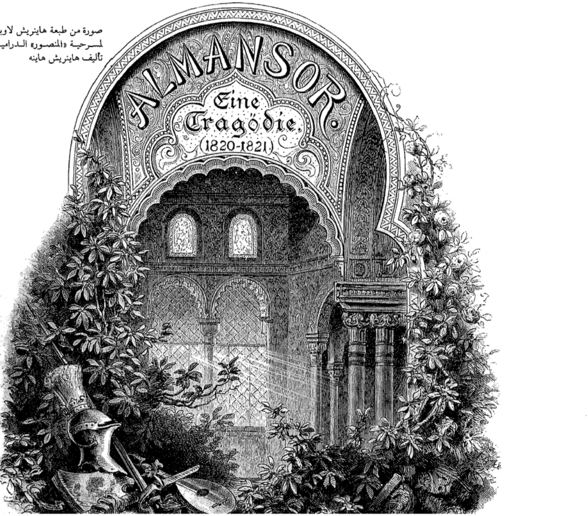
الأستاذ فولف ديتريش فيشر

الشرق الإسلامي والأندلس في شعر هاينه

منير الفندري

لم يشتهر هاينريش هاينه (H. Heine, 1797-1856) من بين أولائك الشعراء الألمان الذين انصاعوا لجاذبية الشرق فتغنّوا به بشكل أو بآخر واستلهموه لأغراض شعرهم. فلا يتبادر اسمه إلى الذهن إذا ما جرى الحديث عن أثر الشرق في الأدب الألماني ومكانته فيه، كما هو الحال بالنسبة إلى طائفة من معاصريه، نذكر منهم بالخصوص غوته (Goethe) وروكارت (Rückert) وبلاتن (Platen) وشتيغلتز (Stieglitz) وبودنشتات (Bodenstedt) وفرايليغرات (Freiligrath) وغايبل (E. Geibel) وشاك (v.Schack). بيد أنه يكفي أن ندقّق النظر في شعر هاينه الغنائي ونثره، ثمّ في رسائله، لنتأكّد من أهمّية العلاقة التي ربطت هذا الشاعر والأديب الألماني الشهير بالشرق في مفهومه الأدبي الغربي التقليدي، بحيث تعترضنا في صلب شعره العذب الجميل عدّة مقطوعات مثيرة توحي بالحنين إلى الشرق إيحاء أو تصدح به انطلاقا من العنوان رأسا. من ذلك أنشودة «العاشق العذري» (Der Asra) التي تشيد بعشّاق بني عذرة «الذين يموتون إن عشقوا»؛ ومقطوعة «علي باي» (Ali Bei) التي تصوّر بطلا من أبطال الجهاد وهو ينعم بالدنيا ثمّ يسارع للقتال في سبيل الله حتّى ينعم بالآخرة؛ ومنظومة «الشاعر فردوسي» (Der Dichter Firdusi) التي تروي خيبة صاحب ملحمة «شاهنامه» العبقري في علاقته بمولاه محمود الغزنوي، ومرثية «الملك الأندلسي

صورة من طبعة هاينريش لاوبه لمسرحية «المنصور» الدرامية من تأليف هاينريش هاينه



المسلم» (Der Mohrenkönig) التي تصوّر الملك أبا عبد الله محمداً آخر ملوك غرناطة لحظة مغادرته إياها مهزوما كسيرا.

والأهمّ من كلّ هذا من حيث الكمّ مسرحية برمتها تبرز من بين أعمال هاينه الباكرة، توسم على غرار قصيد تال لها بعنوان «المنصور» (Almansor)، سوف نركّز عليها الحديث.

وعلاوة على هذا نجد له مجموعة لا بأس بها من الخواطر والتعاليق والتعاقيب والصور المجازية والنوادر وغيرها من العناصر والاستطرادات، تنتشر بكثرة في نثره الغزير وتعكس لنا في مجموعها وفي ترابطها الموضوعي مواقف جديرة بالاهتمام حيال الشرق، على الصعيد الديني والتاريخي والأدبي بالخصوص.

والمعروف عن هاينه أنّه من أصل يهودي، ممّا أدّى ببعضهم إلى نعته بالشرقي، سلبيّا أو إيجابيّا. وفي هذا دليل آخر على الالتباس والتعقيد اللّذين يساوران لفظة «الشرق» في استعمالها التقليدي، غير العلمي. غير أنّنا نعني هنا الشرق الإسلامي فحسب؛ وقد يكون هذا التحديد قد لاح من خلال ما سقناه من الأمثلة المستمدّة من أعمال هاينه ذات الصبغة الاستشراقية، فارتسمت ملامح صلة بثقافة العرب وأخرى بأدب الفرس الإسلامي، ثمّ ثالثة بالأندلس وحضارتها الإسلامية المندثرة.

ومهما اجتهدنا، فإنّه يصعب تحديد مفهوم «الشرق» من وجهة نظر الشاعر الغربي، خاصّةً في العهد الرّومنطيقي. إذ أنّه يبقى لديه تصوّر رومنطيقي، وبالتالي لا عقلاني، تتشابك فيه لمسات من الحقيقة التاريخية والواقع المحسوس مع تأثيرات من عالم الشعر ودنيا القصّة والخيال. فإذا به قطب ساحر يشعّ ألوانا ويفيض عجائب وغرائب ويثير الأحاسيس، يستهوي الشاعر ويحتضنه ساعة ضيق وكدر، فيلهمه أحيانا.

ولئن صحّ أن هاينه أعار الشرق الإسلامي المعاصر له حيث كان يطغى العنصر التركي العثماني فترة تقهقره أمام قوة الغرب وزحف حضارته شيئا من الاهتمام وواكب عن بعد أو عن كثب بعض أحداثه المصيرية البارزة كالصراع التركي الروسي، وحركة تحرير اليونان، واحتلال الجزائر من قبل فرنسا، وبروز محمد علي باشا وطموحاته الإصلاحية. ولئن فكّر أيضا أحيانا بقليل أو كثير من الجدية في جوب بعض أنحاء هذا الشرق، ولا سيما مصر التي اعتزم زيارتها سنة 1833 ـ لمّا كان على صلة وثيقة بأتباع سان سيمون ـ دون أن يتسنى له ذلك، فإنّه رغم ذلك لم يبال بهذا الشرق الإسلامي الحقيقي بل إنّه، وبحكم تشبعه بالفكر الليبرالي التقدّمي وإيمانه بالحضارة الأوروبية العصرية، ازدراه لأنّه رأى فيه عالم تخلّف وتعصّب وتشبّث بتقاليد بالية فلم يعفه من نبال سخريته اللاذعة في كثير الأحيان.

لقد فضّل هاينه شرق الأدب والخيال على شرق الحقيقة والواقع. وتجسّم هذا التفضيل في خاطرة هامشية تتعلّق بمعاصره الشاعر فردناند فرايلغرات وقد ذكرناه بين من اشتهروا بتأثّرهم بالشرق من الشعراء الألمان. ويبرز هاينه هذا الجانب لكنّه يعيب عليه تغنّيه بشرق واقعي جاف يستند إلى أوصاف الرحالين ذوي النظر الدقيق كبوركهارت (J. L. Burckhardt) ونيبور (C. Niebuhr) عوضا عن «الشرق العجيب الموحي بالمغامرات، الذي نسجته أحلامنا تحت تأثير روايات الحروب الصليبية وحكايات ألف ليلة وليلة».

ولقد ثبت لنا فعلا أنّ هاينه لم يتعلّق بكتاب من مطالعاته التي لاتحصى ولا تعدّ مثلما تعلّق بألف ليلة وليلة. فقلّ أن وجدنا مؤلفا من مؤلّفاته يخلو من الإشارة بصفة أو بأخرى إلى «الحكايات العربية التي ترجمها لنا غالان» حسب تعبيره في بعض المناسبات. ونجده في بعض الحالات أيضا يصرّح بأنّ شغفه بحكايات شهرزاد وانبهاره بها بدأ باكرا في عهد الصبا ولم يتلاش في الكبر. وبهذا يجوز اعتبار «ألف ليلة وليلة» أهمّ المصادر والأسس التي انبنى عليها تصوّر هاينه للشرق قبل أن يثريه ويعزّزه بقراءات أخرى.

وتتاح الفرصة لهاينه في شبابه ليوطد الصلة بالشرق الإسلامي ويطلّع على جوانب خلاّبة أخرى منه تمثّلت له في مجال الشعر والأدب العربيين والفارسيين من ناحية والحضارة الأندلسية من ناحية أخرى. وقد كان ذلك في بداية العشرينات من القرن الماضي عندما باشر دراسة الحقوق في جامعة بون أوّلا ثمّ في غوتنغن. وفي هذه الفترة نراه ينكبّ على تأليف عمل مسرحي شعري سمّاه على غرار بطله: «المنصور».

ولعلّنا لا نجازف كثيرا إن اعتبرنا هذا العمل بمثابة عربون حبّ، توجّه به الشاعر الألماني الشاب إلى الشرق

الإسلامي. فبصرف النظر عمّا ستكشف لنا عنه دراسة المسرحية من أوجه مؤيّدة لهذا الرأي، توجد قرائن عديدة ناجمة عن فترة التأليف تزيده دعما وتأييدا. من ذلك بعض التصريحات الواردة في رسائل موجّهة إلى أصدقاء وأحباب، لعلّ أهمّها وأطرفها في نفس الحين المقطع التالي من رسالة بتاريخ 14 فبراير 1822 (والمقطع بالفرنسية في الأصل):

«حالما تتحسّن حالتي الصحية سأغادر ألمانيا وسأتحوّل إلى الجزيرة العربية حيث سأعيش عيش البدو الرحّل وحيث سأكون إنسانا بأتمّ معنى الكلمة وسأعاشر جمالاً حقيقية لا جمالا في صورة طلّاب (Studenten) وسأنظم أبيات شعر جميلة جمال المعلّقات وسأجلس أخيرا على الصخرة المقدّسة التي جلس عليها المجنون ليناجي ليلى».

ولئن عبّر هذا التصريح وتصريحات أخرى مماثلة، تعود إلى نفس الفترة تقريبا، عن حنين عاطفي ظرفي إلى الشرق باعتباره عالم الأحلام وحضن هناء وسلام، فإنّه يكشف في نفس الحين عن إحاطة بيّنة ببعض الملامح بالشعر العربي والأدب الفارسي وعن دراية ببعض آثار كليهما. فأمّا عن «المعلّقات» فقد ثبت لنا أن مؤلّف «المنصور» لم يهمل قراءة هذه القصائد في ترجمتها الألمانية التي حقّقها هرتمان (A.Th. Hartmann) في مطلع القرن التاسع عشر. وقد شفع هذا المستشرق ترجمته بمقدّمة ضافية أثراها بأمثلة مستمدّة من «ديوان الحماسة» لأبي تمام اقتبس هاينه مثالا منها ـ وهو في الأصل مقطع لسلم بن ربيعة مطلعه:

«ان شواء ونشوة وخبب البازل الأمون»

وأهداه صديقا له. هكذا يتّضح أنّ إشادته بجمال «المعلقات» ورغبته في مجاراتها لم يأتيا من باب المجاملة بل عن معرفة بالموضوع. وأمّا المجنون وليلى فإنّ خبرهما قد بلغ هاينه ومعاصريه قبل كلّ شئ عن طريق تراجم الأدب الفارسي، فالأرجح أنّ شاعرنا ألمّ بقصّة العشّاق العذريين المشاهير بفضل رواية «ليلى ومجنون» لنور الدين عبد الرحمان جامي في ترجمتها الألمانية الصادرة سنة 1808 على يدي هرتمان أيضا ويتجلّى تأثيرهذه الرواية في هاينه بأتمّ الوضوح في خاتمة «المنصور» إذ ينزل الستار على بطلي المسرحية العاشقين وهما يتوهّمان أنّهما المجنون وليلاه. ويعود هاينه، كما سلف أن لمحنا، بعد زهاء ربع قرن إلى موضوع الحبّ العذري ليقدمه في قصيدة أخّاذة هي

«العاشق العذري»:

كلّ يوم كانت ابنة السلطان\
رائعة الجمال تتمشى جيئة وذهابا،\
عند المساء، حذو النافورة\
حيث يخرّ الماء ناصع البياض.\
كلّ يوم كان العبد الشاب يقف،\
عند المساء، حذو النافورة\
حيث يخرّ الماء ناصع البياض.\
وكان كلّ يوم يزداد شحوبا.\
وذات مساء دنت منه الأميرة\
وخاطبته بعجلة سائلة:\
ما اسمك، قل لي،\
ومن أين أنت ومن قبيلتك؟\
وأجاب العبد: محمد اسمي\
واليمن مسقط رأسي\
وقبيلتي أولائك العذريون\
الذين يموتون إن عشقوا.

ولا حاجة بنا بعد ما سبق إلى التشديد على أنّ وقوف هاينه المركّز على بعض جوانب تراث العرب الثقافي وأدب الفرس في بداية العشرينات يندرج أوّلا وبالذات في نطاق تحضيراته لكتابة «المنصور» بغية أن يكسب عمله الفنّي هذا طابعه الشرقي الملائم. ولكن لا بدّ من الإشارة هنا إلى عامل آخر قد يكون قام بدور هامّ في حفز الشاعر الناشئ هاينه على الاهتمام بأدب الشرق الاسلامي آنذاك، ونعني به ظهور عمل غوته الشهير «الديوان الغربي الشرقي» أو ـ وحسب اختيار غوته نفسه وباقتراح من كبير مستشرقي عصره سلفاستردي ساسي ـ «الديوان الشرقي للمؤلّف الغربي» سنة 1819. وكلّنا يعرف الوقع الكبير والأثر العميق اللّذين أحدثهما مثال غوته في استيعاب أدب الشرق الإسلامي والنسج على منواله في بعض أبناء عصره من هواة الشعر الموهوبين أمثال فريدريش روكارت، وأوغوست فون بلاتن بالخصوص وهما اللذان بلغ بهما الولع إلى حدّ تعلّم الفارسية والعربية لمزيد التغلغل في شعر العرب والفرس خاصة.

الصورتان في صفحتي 76 و 77:
صُوَرٌ جُعلت في طبعة هاينريش
لاوبه لمسرحية «المنصور» الدرامية
من تأليف هاينريش هاينه

ولم يذهب هاينه إلى هذا الحدّ ولكنّه تأثر بديوان غوته الذي أشـاد به بإطنـاب في بعض أعـمالـه المـوالية «المدرسية الـرومنطيقـية»، واصفا إيّاه بأنّه «سلام عطر أهداه الغرب إلى الشـرق». ووقف وقفـة جديـة على أدب الشـرق الإسـلامي الـذي تملك فؤاد غوته وحرّك قريحته، فقرأ مثله المعلقـات وقصـة مجنـون ليلى وشعـر كبـار شعـراء الفرس كسعـدي ونظـامي وحـافظ بالخصوص، عبر تراجم هامّير بورغـشتـال (J. v. Hammer-Purgstall). ويتأكـد هذا بوجـود العـديد من الصور الشعرية والاستعارات الدارجة في شعـر هؤلاء، لا في مسـرحية «المنصور» فحسب بل وفي شتّى المقطوعات من ديوانه الشهير «كتاب الأغاني» أيضاً.
ومن مطـالعـات هاينـه أيضـا في نفس السيـاق القرآن (في ترجمـة ألمـانيـة طبعا). وأهمّ دليل على ذلك رسالة بتاريخ 21 يناير 1824 يعبّر فيها هاينه في شبه هذيان عن شوقه إلى بلاد فارس وعن إعجابه المطلق بشعرائها ويستطرد قائلا: «لكن، رغم كوني فارسيـا (كـذا) فإنّي أشهـد أنّ أعظم الشعـراء هو أنت يا نبي مكّـة العظيم، ورغم أنّي لم أتعرّف قرآنـك إلّا من خلال ترجمـة بويـزن فإنّـه سوف لن يفـارق ذهني عن قريب».
ومهما حوى هذا القول ممّا يمكن أن يستنكره المسلم، فإنّه في سذاجتـه يأتي بدليـل بيّن آخر على أهمّية العلاقة التي ربطت هاينـه بثقـافـة الشـرق الإسلامي في مستهلّ حياته الشعرية أي في فترة ابتكار مأساة «المنصور».
ونلمس وقـع هذه القـراءات وأثرها على مستوى النص إذ نشعـر بسعي المـؤلّف إلى تكييف عمله الفنّي وفقا للصورة التي تمثّلت له عن الشـرق وحـرصـه على إضفـاء أكثـر ما يمكن من المصـداقيـة على خطـاب أبطـالـه المسلمـين ومنطقهم طبقا لأصلهم العربي وخاصّة فيما يتعلّق بالبطل الـرئيسي المنصـور. فقد عرّفه بكونه من أصل يمني عريق فعمـل على أن يكـون كلامـه حافـلا بالصـور والتشـابيـه المستعـارة (عن صواب أوعن خطأ) من الأدب الشـرقي ومن تعـابيـر المسلم، وأن يتحلّى بالفضـائل والخصال التي تحلّى بها العـربي، وبـرزت من خلال شعره القديم، وأن يكون في حبّه كمجنون ليلى، أي عذريا، يحبّ حتّى الموت.
ولـكن هاينـه عمـل بالخصـوص على أن يكـون بطله أنـدلسيـا، أي إسبـانيـا مسلما مثـاليـا، وغرناطيا منكوبا.

وبالتالي وبالإضافة إلى ما ذكرنا من المطالعات الاستشراقية، عكف هاينه في نفس الوقت على دراسة قسم آخر من المصادر، يتعلّق بتاريخ إسبانيا زمن حكم المسلمين لاسيما في نهاية هذا الحكم، أي عند سقوط غرناطة في أيدي النصارى. ذلك أنّ هذا الحدث الخطير في تاريخ الحضارة الإسلامية يشكّل الخلفية الزمانية والمكانية لمسرحية «المنصور». فقد تصوّر المؤلّف على هذه الخلفية مأساة شاب وشابة من أهالي غرناطة المسلمين، هما المنصور بن عبد الله وسُلَيْمة بنت علي، كتب عليهما الزواج منذ الرضاعة، وتعلّق كلاهما بالآخر منذ الصّبا حتى وقعت الفاجعة، فسقطت غرناطة وتعسف المنتصر المسيحي فوضع الأهالي المهزومين أمام أمرين: إمّا التنصّر أو الهجرة. فتبع المنصور وليّه إلى المهجر، وبقيت سليمة مع وليّها لتربّى تربية مسيحية، وحصل بذلك الفراق بل وبالأصح حصل تفريق الشمل قسرا.

ويرفع الستار على المنصور واقفا على أطلال بيت نشأته المهجور، وقد عاد خلسة إلى مسقط رأسه، يدفعه الحنين إلى الوطن الضائع والشوق إلى حبيبة الطفولة وخطيبته المفقودة بحكم تهوّر بشري. وينساب البطل الكسير القلب في مناجاة مثيرة يستعيد فيها ذكرياته، الحلوة منها ثمّ المرّة بالخصوص، فيستعرض الأحداث الأليمة التي عاشها أهل غرناطة حين وافاهم نبأ الهزيمة واستسلام قادتهم، وعلى رأسهم الملك أبو عبد الله محمد، لأصحاب الغلبة المسيحيين فرناندو وزوجته إيزابلّا. ويتصاعد انفعاله ويؤاخذ في نقد لاذع لا المنتصر فحسب، عائبا عليه الإخلال بوعده الصريح في ترك المهزوم على دينه وعرفه وعدم إرغامه على الارتداد والتنصّر، بل كذلك أسيادَ غرناطة وكبار قومها المسلمين الذين انشغلوا بالخصومات الداخلية والتناحر فيما بينهم، فأهملوا واجب الذود عن الوطن والدين، ومهّدوا سبل النصر للعدوّ الذي كان بالمرصاد يتربّص فرصة الانقضاض على غرناطة الزاهرة. وتثور ثائرة المنصور ويبلغ أساه أوجه حين يعلم أنّ سليمة على وشك الزفاف بوغد محتال من مسيحيي إسبانيا، ادّعى النبل والأصل العريق، بتواطؤ مع قسّ المكان، طمعا في مال أبيها. ويتمكّن المنصور من الاجتماع بسليمة، ويدور بينهما حوار يتّضح من خلاله أنّ التفرقة الدينية الجبريّة قد تركت بعد آثارها العميقة. وفي محاولة

يائسة يداهم المنصور حفل العرس بمعية ثلّة من المسلمين الذين بقوا في الأندلس خفية لمواصلة الجهاد ومقاومة العدو، وعلى رأسهم الحسن، خادم بيت المنصور الأمين سابقا، ويختطف العروس، ويفرّ بها وقد جرح جرحا قاتلا. ونرى في الختام الحبيبين يستفيقان بعد إغماء وسط صخور فينتابهما هذيان شجيّ، يؤدّي بهما إلى الإلقاء بنفسيهما متعانقين إلى الحضيض، ظنّا منهما أنّهما يطيران إلى عالم آخر أفضل لا مكان فيه لإبليس ولا فرق فيه بين مسيحي وغير مسيحي.

لم تحظ مسرحية «المنصور» بما تستحقّ من الدرس والتحليل ضمن البحوث التي أنجزت حول هاينه وأعماله. واكتفى البعض بالقول إنّها محاولة درامية باكرة تمثّل ككثير من أمثالها في أدب أوروبا الرومنطيقي قصّة حبّ في قالب استشراقي، مضيفين أنّها نتجت عن أزمة عاطفية، عاشها هاينه في تلك الفترة من أجل ابنة عمّ لعوب شغف بحبّها ولم تعبأ به كثيرا. كما فسّر البعض الآخر دافع هاينه الرئيسي في صياغتها بردّ فعل فنّي على حملة «معادية للسامية»، اجتاحت ألمانيا سنة 1819 وتألّم منها الشاعر اليهودي الأصل ألما جعله يردّ بهذه المسرحية، فيفضح تعصّب النصارى الديني ويظهرهم في أبغض مظاهر قلّة التسامح واضطهاد سواهم باسم دين يحمل شعار المحبّة، ملمّحا في عدّة مواطن إلى محاكم التحقيق (أو التفتيش) الكنائسية الرهيبة ومحارقها، في حين يظهر الخصوم الضحايا في مظهر يبعث على الإعجاب بهم والتأسّف لمصيرهم.

إلاّ أنّ أصحاب هذه النظرية استصغروا الجانب الشرقي الإسلامي المسيطر على هذه المسرحية واعتبروه مجرّد «قناع»، أي وسيلة شكلية سطحية، لتحقيق غاية لا تخلو من خطورة هي تهجين سلوك «أنصار الصليب». أو أنّهم افترضوا أنّ المسلمين إنّما يقومون مقام اليهود. لكنّها نظرية لا تثبت ولو قليلا أمام قراءة دقيقة ومجرّدة لهذا العمل. وحتى إذا جارينا هذا الرأي، وافترضنا أنّ المؤلّف بحث في المنطلق عن قناع، فإنّنا نصرّ على أنّ الوسيلة ما لبثت أن غدت غاية في حدّ ذاتها وأضحت مسرحية «المنصور» نشيدا يمجّد مسلمي الأندلس وحضارتهم تمجيدا ويرثي نكبتهم على أيدي الإسبان المسيحيين رثاءً، وصار الطعن في هؤلاء غير متوقّف على موقفهم التعصّبي بل شاملا بالخصوص مسؤوليتهم التاريخية في تحطيم حضارة أنارت أوروبا وإرساء عهد ظلمة بديل.

ويتجلّى لنا هذا الموقف المميّز عبر كامل فصول المسرحية ولكن بالخصوص عبر مقطع يؤدّيه «خورس» يبرز فجأة عقب الفصل الثالث دون أن يكون له مبرّر بنيوي بيّن في صلب الدراما ممّا عرّض المؤلّف لنقد كثير فعيب عليه الخلل الوظائفي كما عيب عليه شذوذ الفحوى، وقيل إنّه «محاضرة خاصة في تاريخ الأندلس» ما كان لها من داع. وكأنّ بهؤلاء قد فاتهم أنّ هاينه لم يسرد هذا التاريخ سردا اعتباطيا بل تغنّى به من صميم مهجته للتعبير عن إعجاب كبير ملأه ولإبراز تناقض تجلى له بوضوح بين ما كانت عليه اسبانيا تحت سيادة المسلمين وما آلت إليه من بعدهم، رغم جمالها الطبيعي الفتّان.

ومنذ الافتتاح، يمجّد الشاعر ما يسمّيه «الحضارة الأندلسية النبيلة التي أنبتها طارق (بن زياد) بيد قوية في أرض إسبانيا» والتي نمت وترعرت في ظلّ حكم الأمويين حتى كادت تفوق الحضارة الاسلامية الأم في المشرق العباسي أبّهةً. ويستعرض في إيجاز يوحي بإلمام ثابت نشأة الدولة الأموية في الغرب منذ وصول عبد الرحمن، «آخر الأمويين»، بعد أن نجا بنفسه من مجزرة السفّاح العبّاسي واختياره قرطبة عاصمة له. وتزدهر قرطبة بفضل رعاية عبد الرحمن (الثالث) فتتطوّر أساليب العيش وتتهذّب فنون الغناء والطرب والمعمار وترتقي العلوم، فتفد على قرطبة من كلّ البلدان أفواج من طلبة العلم المتعطّشين يحجّون إليها ليتعلّموا قيس الكواكب وحلّ ألغاز هذه الحياة.

ثمّ تسقط قرطبة وتسمو غرناطة لتغدو «مركز العظمة الأندلسية» وتتهذّب فيها قيم الفروسية والشهامة والحبّ السامي إلى أن تسقط بدورها فلا تلقى المعاملة النبيلة من لدن «قاهرها الماكر الذي نقض عهدا صريحا ضمن به حرّية العقيدة، فلم يترك للمغلوب خيارا سوى التنصّر أو مغادرة إسبانيا تجاه افريقيا مغادرة الهارب»».

تلك هي خلاصة المقطع وقد لخّصناه متقيدين بحرفه ومغزاه، فإذا به وكأنّه ناجم عن قريحة مسلم متأثّر، يعظم أندلسه في حنين ويرثي فقدانها في حسرة.

وممّا يلفت الانتباه فيه أيضا غزارة التفاصيل الدقيقة المستمدّة من التاريخ الأندلسي، وقد تطلّبت حتما وقوفا جدّيا على هذا التاريخ بالدراسة والتمحيص. وتأكّد لنا

فعلا وبالاستناد إلى قائمة الكتب التي استعارها هاينه آنذاك من مكتبة جامعة بون أنه «لم يدّخر جهدا» ـ على حدّ تعبيره في بعض رسائله من نفس الفترة ـ للتوثيق واستيعاب الخلفية التاريخية اللاّزمة لصياغة «المنصور»، فاعتمد مصادر ومراجع علمية رائدة في ذلك العصر (إذ لم تتطوّر إذ ذاك دراسة تاريخ الأندلس الإسلامي في أوروبا كما سيحصل فيما بعد بفضل دوزي أوحتّى كوندي) ما كان لزاما على شاعر شاب في مستهلّ دراسة الحقوق أن يسخر لها وقته وجهده لو كانت غايته لا تتجاوز رسم قناع، كما ادّعى بعضهم. وكان بوسعه أيضا أن يحذو حذو معظم أدباء الغرب، من معاصريه وأسلافهم، الذين نظموا ما نظموا وصاغوا ما صاغوا حول غرناطة الأندلسية ونهايتها الملحمية، فاكتفوا بالاعتماد بالخصوص على رواية الإسباني خيناس بيراس دي هيتا (Gines Perez de Hita) ولد حوالي 1545) التاريخية «حروب غرناطة الأهلية» (Guerras civiles de Granada) التي استعارها هاينه فعلا من بين ما استعار من كتب في ترجمتها الفرنسية الصادرة سنة 1809. لكنّه تجاوز هذا الحدّ بكثير فغاص في مصادر تبحث في تاريخ اسبانيا، أهمّها كتاب فاسلير (I. A. Fessler) «محاولة في تاريخ الأمة الإسبانية»، يحتلّ فيه الحديث عن فترة الحكم الإسلامي قسما هامّا، كلّه إكبار للحضارة التي ازدهرت في ظلّه. ومن هذه المصادر أيضا ترجمة ف. فون دومباي الألمانية «للأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس» لابن أبي زرع، الخ.

ولئن شهد هذا الاجتهاد في استيعاب القاعدة التاريخية لعمله الأدبي على حرص على الأمانة والإتقان، فإنّه ينمّ أيضا، ولاشكّ، عن تعلّق شديد بمادة البحث وموضوع الدراسة التاريخي أي الحضارة الإسلامية الأندلسية ومصير مسلمي إسبانيا بعد تغلّب المسيحيين عليهم.

ولم ينته اهتمام هاينه بهذا الموضوع ـ بل قُلْ شغفه به ـ بعد الفراغ من مسرحية «المنصور» بل تواصل مباشرة إثر ذلك زمنا ثم عاوده فيما بعد. ففي سنة 1825 نراه يعود إلى شخصيّته الرئيسية المنصور بن عبد الله ليقدّمه في قصيد مثير يحمل أيضا عنوان «المنصور» ونجده بعد ربع قرن آخر يعود إلى غرناطة ومأساتها ليصوّرها من وجهة نظر آخر ملوكها، أبي عبد الله محمد النصري، أو (Boabdil) كما

صورة من الفنّان إدموند برونينغ في طبعة غوستاف كاربلس لقصيد «العذري» من تأليف هاينريش هاينه

اشتهر في الأدب الغربي، وذلك في قصيدة «الملك الأندلسي المسلم».

ويحملنا قصيد «المنصور» إلى قرطبة وبالتحديد إلى صحن مسجدها العظيم، وقد مسخ وأضحى كتدرائية مسيحية. وهنا نجد المنصور بن عبد الله يحدق في الأعمدة الجبّارة ويعاتبها في صمت على خنوعها واستسلامها لعار الردة، لكنّه يجد في ذلك في نفس الحين ما يخفّف عنه وطأته لأنّه بدوره اضطرّ إلى الخضوع للتعميد «فإذا رضي الجبّار العظيم بمصيره فما بال الضعيف». وينتهي القصيد بحلم يوحي برؤى القديس يوحنّا، فيرى المنصور وهو نائم المسجد ـ الكتدرائية يأبى تحمّل العار أكثر مما تحمّل فينهار في قعقعة مهولة ويهوي على رؤوس «آلهة النصارى».

وقد تميّز هذا القصيد بتحيّز واضح للجانب الإسلامي ومعاداة للجانب المسيحي، تجسّدا بالخصوص في مقارنة في مطلعه بين ما كان عليه المعلم الديني حين كانت تقام

فيه صلوات المسلمين وما أصبح عليه لما أخضعه النصارى لطقوس قدّاسهم ممّا حدا بواضعه إلى أنّ نسبه إلى شاعر مجهول من مسلمي إسبانيا المنكودين.

وتجدر الاشارة هنا إلى أنّ الباحثين في أدب هاينه يلحون عامة عند شرح هذا القصيد في إظهار العلاقة الجذرية بين تأليفه في غضون أكتوبر 1825 وبين إقدام صاحبه، في يونيو من نفس السنة، على اعتناق المسيحية، بعد مروره بأزمة تمزّق بين مبدإ البقاء على عقيدته الموروثة و«ضرورة» الدخول في دين الأغلبية من مجتمعه الألماني حتى لا يظلّ منبوذا.

وقد كان هاينه في هذه الفترة بالذات منكبّا على تأليف رواية قصصية («حبر باخاراخ» Der Rabbi von Bacharach) بطلها شابّ من يهود الأندلس المطرودين، فانغمس هاينه من جديد في تاريخ إسبانيا الإسلامي مهتمّاً بالعنصر اليهودي. فإذا به يطّلع بأكثر دقّة ممّا حصل عند إعداد مسرحية «المنصور» على الدور المتميّز الذي تمكّن يهود الأندلس من أدائه على الصعيد الفكري في ظلّ السيادة العربية الإسلامية. ويكتشف أنّ «العصر الذهبي» في كامل تاريخ الثقافة اليهودية إنّما تحقّق في الأندلس وفي ظلّ نفس السيادة.

وبالتالي، فإنّه يجوز أن نرى في إدراك هاينه لهذه الحقيقة كما تجلّت له سببا آخر لتفسير «حنينه» العميق إلى الأندلس الإسلامية وتعاطفه الحميم مع ضحايا حملات «الاسترداد» ومحاكم التفتيش. فضحاياهما مسلمون ويهود على السواء وبين الجاليتين الأندلسيتين تقارب في المصير لا بدّ أنه لم يغب عن هاينه، تقارب في المحنة وفي العزّة أيضا، لمّا ازدهر الفكر والأدب عند مسلمي الأندلس فتيسّر ليهوده أيضا السمو في هذين المجالين وغيرهما بصفة ملحوظة.

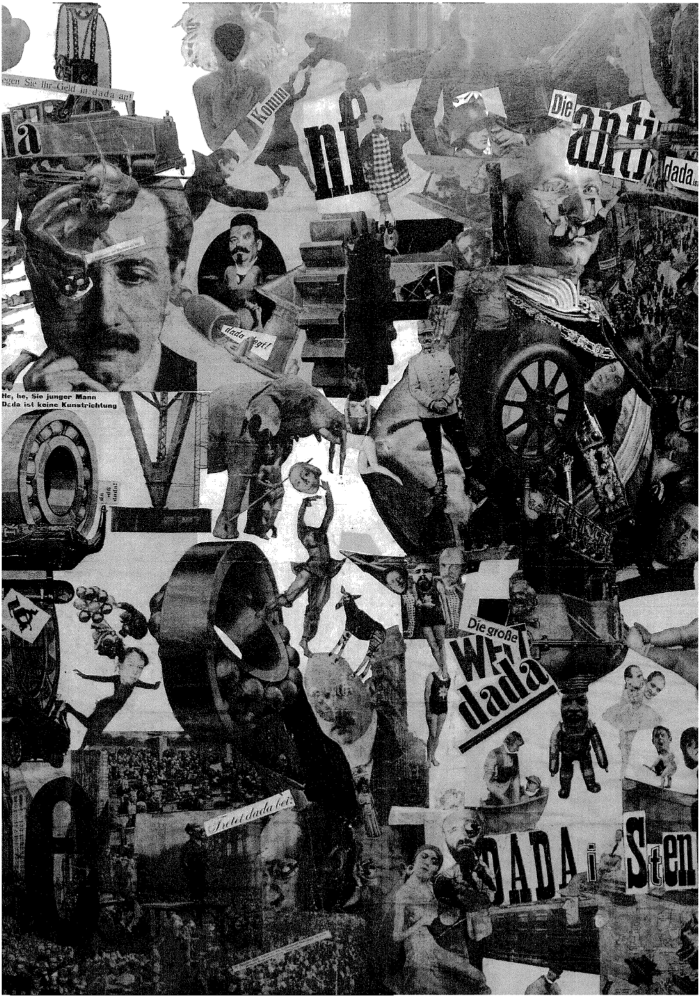
وكان هاينه على أتمّ الوعي بهذا التكافل الثقافي بين الجاليتين الأندلسيتين رغم الاختلاف في العقيدة، وأشاد به لمّا عاوده الحنين إلى الأندلس ثانية وشدّ مخيّلته مرّة أخرى في آخر حياته، فتغنى بما سمّاه «مدرسة الشعراء العربية الإسبانية القديمة اليهودية»، وذلك في قصيد طويل وسمه باسم أحد أعلام هذه «المدرسة» هو أبو الحسن يهوذا حالفي (Jehuda Halevy) واستعرض فيه طائفة من أعلام الفكر اليهودي الأندلسي الآخرين، منهم موسى بن عزرا والحريزي الذي أبرز براعته في فنّ المقامات فقارنه بالحريري. كما أطال في ذكر ابن جبرول (Ben Gabirol) أو أبي أيوب سليمان بن يحيى كما عرفه العرب، وسرد في شأنه نادرة تكرس شهرته الأسطورية، لكنّها تشهد في ذات الحين بسماحة ملوك الأندلس المسلمين وإنصافهم لرعاياهم دون تمييز في الانتساب الديني. ومفادها أنّ شاعرا مسلما من جيران ابن جبرول قتل جاره هذا بدافع الغيرة وقبره في مكان نمت فيه شجرة تين عجيبة. فبلغ أمرها مسمع «الخليفة» فأمر بالتحقيق وظهرت الحقيقة، فحكم على الجاني بالإعدام شنقا.

وقد ورد هذا القصيد ذو المائتين والأربع والعشرين رباعية ضمن ديوان صدر تحت عنوان (Romanzero) بمعنى قصائد تحي بالشعر الإسباني. والجدير بالذكر أنّ هاينه نظمه، وهو مقعد طريح الفراش من جرّاء داء عضال، أنهكه حتّى الموت في فبراير 1856. ولا عجب أن يشتمل نفس الديوان على تلك القصيدة المؤثّرة التي أشرنا إليها تكرارا: «الملك الأندلسي المسلم». وهي تصوّر أبا عبدالله محمد، آخر ملوك الإسلام في إسبانيا لحظة وداعه الأخير لعاصمة ملكه الحبيبة غرناطة تاركا إياها لأعداء الإسلام. وتشخّصه الشاعر الألماني، وهو في طريقه إلى المهجر على رأس قافلة بحريمه وبعض حشمه يجرّها وكأنّها أذيال الخيبة. ويقف الملك الطريد ليلقي من بعض الروابي المشرفة على المدينة نظرة أخيرة، فيزيده أسى أن يرى الصليب يحتلّ مكان راية الهلال فوق أعلى صومعات قصر الحمراء الجليل. وتغرورق عيناه بفيض الدمع وتتصاعد من صدره زفرات الألم، فتؤنّبه أمّه أن يبكي كالنساء مدينةً لم يقدر على حمايتها كالرجال. ولكن هاينه لا يترك الكلمة الأخيرة لعائشة الحرّة ولعُذّل الملك المنكوب عبر الأجيال - وكان هاينه منهم حين كتب مسرحية «المنصور» وحمّله مسؤولية الهزيمة والعار - لا بل ينصف بطله التعس ويتعاطف معه باعتباره من ضحايا «القدر الفظيع الماحق» الذي لا يقوى عليه أشجع الشجعان.

ويستدل الشاعر بالرواية الشائعة، القائلة بأنّ الربوة التي أطلق منها أبو عبد الله زفرات الحسرة رسخت في الأذهان وأضحت منذئذ تعرف باسم «زفرة المسلم الأخيرة»، استدلّ بها ليبرز أنّ خاتم ملوك غرناطة والأندلس قد خلد في ذاكرة البشر باعتباره ضحية جديرة بالعطف، لا باعتباره مخفقا مغلوبا. وبالأبيات التالية ينتهي القصيد:

«ولن يتبدّد صدى صيته
أبدا مادام لم ينقطع
في عويل آخر وتر
من آخر قيثارة أندلسية» .

صورة من طبعة هاينريش لاوبه
لمسرحية «المنصور» الدرامية



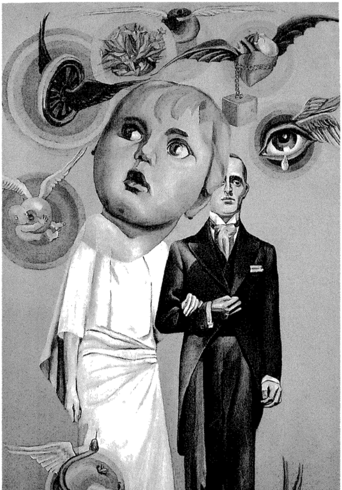
egen Sie Ihr Geld in dada an!
Komm
Die anti
dada
He, he, Sie junger Mann
Dada ist keine Kunstrichtung
Die große
dada
Tretet dada bei.
DADA

حنّة هوخ في الذكرى المئوية لولادتها

اكتشفت الفنانة حنة هوخ عام 1939 «مكاناً مثاليا حيث يمكن للمرء أن يُنسى» وما اكتشفته كان منزلاً صغيراً تحوطه حديقة في ضواحي برلين. وهناك، وفي عزلة موحشة استطاعت أن تقضي سنوات الحرب دون أن يلحظها أحد. كانت تزرع في حديقتها الخضر والفواكه والتنباك، وتخزن أعمالا فنية ووثائق «بقيت في يدها ذكرى لزمان إبداعيٍّ انقضى». ولم يفارقها طوال تلك السنوات الخوف من الغستابو، وبخاصة أنها كانت تقوم على كنز من الأعمال الفنية الحديثة الملعونة في زمن الظلامية السوداء. وتعود أكثر تلك الأعمال إلى الحقبة الدادائية في تاريخ الفن ببرلين التي عاشتها هوخ شاهدةً ومشاركةً.

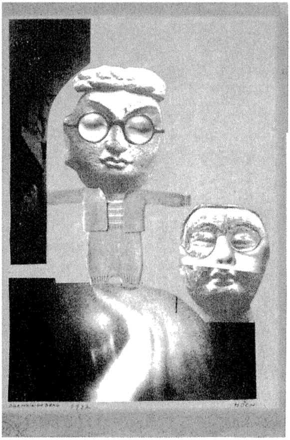
كانت الخبرة المفزعة التي خرجت بها حنّة هوخ من الحرب العالمية الأولى قد أفقدتها توازنها ويقينها القديم، وزعزعت من صورتها عن العالم، والوعي السياسي الذي كانت تتبناه. وقد بدأت الحرب عام 1914، وهي في الخامسة والعشرين طالبةٌ تدرس الفنون والغرافيك. وفي عام 1915 تعرفت براوول هاوسمان، رائد الدادائية وفيلسوفها، فانضمت إلى مدرسته بحماس تاركةً وراءها كلّ التقليدية الفنية. وكان هاوسمان شديد الحماس والتوتر بطبيعته، لكنّه لم يلق نجاحاً في بداياته، لا كأديب ولا كفنّان. وقد أراد من وراء علاقته بحنّه الخروج من تفاهات الحياة وتقليديتها، واكتشاف شكل جديد من أشكال الحياة الاجتماعية والأسرية. وقد سمى فلسفته تلك ثيوقراطية الثالوث الاجتماعي: رجل - امرأة - طفل. وتستقيم العلاقة من وجهة نظره داخل الثالوث عن طريق تحرّر المرأة من كلّ الضغوط الموروثة والتقليدية وتخلّي الرجل عن نزعة السيطرة في الأسرة. لكنّ مبدأه القائل بالضرورة القصوى للتربية الجديدة لم يمنعه للأسف، من أن يظلّ متسلطاً على صاحبته، مما أفضى بعد سنوات من الخلافات والخصومات إلى فشل فلسفته الحياتية واتجاهه الفني معا.

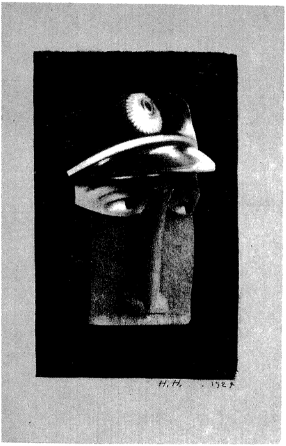
ولدت حنّة هوخ في غوطا بتورنغن في 1889/11/1، وكانت بين أوائل الدادائيين، وهم فنانون أسسوا حركة



حنّة هوخ، العروس، 1927. رسم زيتي على الكتّان، 114x66 cm

حنّة هوخ، «طعنة بسكّين المطبخ»، وهذا العمل نقد لاذع لمقدّسات مرحلة فايمر، 1919/20. تركيب تصويري، 114x90 cm





حنّة هوخ، فتاة ألمانية، 1930 .
عمل تلصيقي 20,5x10,5 cm

حنّة هوخ، «من متحف إثنوغرافي» .
تركيب تصويري، في أعلى القبّعة
27,5x15,5 cm

في الأسفل: الجبل المقدّس
33,7x22,5 cm

معـاديـة للفن بمعنـاه التقليدي. ومع نهاية الحرب العالمية الأولى كانت الحـركـة تضمّ في صفـوفهـا أمثـال ريتشـارد هيلزنبـك، ويـوهـانس بادر، وسالومو فريدلندر، وراوول هاوسـمان، وأوتـو دكس، وجـورج غروس، وجـون هارتفليد. كان هؤلاء يعمدون في ثورتهم على القديم إلى إحـراق الأعـمال الكـلاسيكيـة الفنيـة بطـريقـة رمـزيـة ويصـرخـون في كل مكان ضد التقليدية والجمود. أما حنّة هوخ فكـانت تقف على حافـة ذلك المشهد الصاخب ذي الأبعـاد الفنيـة والسياسية، لكنها كانت رغم ذلك من أبرز أعضـائـه. ففي عام 1920 جرى أول عرض فني لأعـمال الـدادائيـين، وكانت حنّة حاضرة بتسعة أعمال. وبعكس زمـلائهـا الذين لم يكونوا يريدونها أن تشارك، دخلت حنّة ذلك المعرض واثقة بنفسها تماما، إذ كانت تملك منذ ذلك الحين مشروعها الواضح، وأسلوبها الخاص. فقد وجهت بلوحتهـا الضخمـة باسم: «طعنـة بسكـين المطبـخ» نقداً لاذعـاً لكـلّ ما كان مبجـلا ومقدسا آنذاك. والمعروف أنّ اللوحـة كانت رائـدة في مجال فنّ الكولاج. والكولاج نوع فني لم يكتسب احـترامـه، ويـدخل المتاحف إلا من خلال حنـة هوخ. وقـد صار منـذ ذلك الحين أسلوبها المفضل في الرسم واللوحات. ويمكننا تعرّف أسلوبها بدقّة من خلال لوحتيها «الصبية الجميلة» و«معرض دادا» أما الأولى فهي في الأصل صورة لفتاة جميلة، قطّعتها حنّة وأعادت تركيبها بطريقة خبيثة. وهكذا، فإنّ منهج حنة هوخ أن تعمد إلى ربـط مستـويـات الحقيقة المختلفة للصورة محوّلة إيّاها إلى عبـث مضـخـم عن طريـق تضـخيم الأبعـاد والأجـزاء والتفاصيل والأعضاء بحيث تفقد الصورة جديتها وحقيقيتها.

وعندما تحطمت علاقة حنة هوخ نهائيا بهاوسمان عام 1922 خرجت هي أيضـاً من الـدائرة الضيقة للداداثيين ببرلين. وفي العـام نفسـه لقيت كورت شفيـترز الذي اكتشفت فيه تشابها بروحها وفكرها في مجال الخفة والشاعرية في التصوير.

أمـا لوحتـاهـا «المروّضة» و«الرجال الأشرار» فقد صنعتهما بهولنـدا، حيث عاشت منـذ 1926. وتظهـر اللوحتان أن حنّـة هوخ ما عادت تهتم للأحـداث السياسية المعاصرة. فقد شغلها منذ ذلك الحين موضوع قديم/ جديد: صورة اللعبة الممزقة التي لم يعد ترميمها ممكنا ـ هكذا صوّرت حنة هوخ نفسها في هزلية عام 1920. أما الآن، فإنّ موضوعاً جديـداً يشغلهـا تمـامـا: اختفت اللعبـة الممزقة لتظهر بدلاً منهـا الصـورة الجـديـدة للمرأة الجديدة التي اكتسبت وعياً وقوة، والتي تظهر هذه المرة عضلاتها بطريقة رجولية.

وعنـدمـا اعتُـبرت أعـمالها وأعمال زملائها في الثلاثينات فناً منحطّـاً، اعتـزلت العـالم. وبـدا كأنـما لم يفتقـدها أحد، فغارت في أعماق النسيان.

وبمنـاسبـة مرور مائـة عام على ولادتهـا، يعـود معـرض برلـين، فيعـرض لشخصيتها وأعمالها. وفي الوقت نفسه، تعود أعمال أصدقائها وزملائها في الحركة الدادائية من مثل هانس أرب، وكـورت شفيـترز، ويـوهـانس بادر، إلى الظهـور كصفحـات في كتـاب تلك الحـركـة، وهي أعمال حفظتها حنّة هوخ في منزلها فعلا من الضياع. ●

ريغنه غروس

حنّة هوخ في عام 1976

ندوة دولية للتصوير المساحي بورزازات
محاولة لصيانة وحفظ المعمار الموروث

فولفغانغ أوله

إذا نظر المهتم في الدليل الأزرق الصادر عام 1925 عن المغرب، وبحث فيه عن ورزازات، فإنّه لن يجدها فيه. فقد كانت وقتها ماتزال تدعى تاوررت. وقد تطورت منذ ذلك الحين من معسكر فرنسي إلى مركز إداري مديني حديث، يغصّ بمباني الطوب الأحمر، ويبلغ عدد سكانه اليوم حوالي 17 ألفاً.

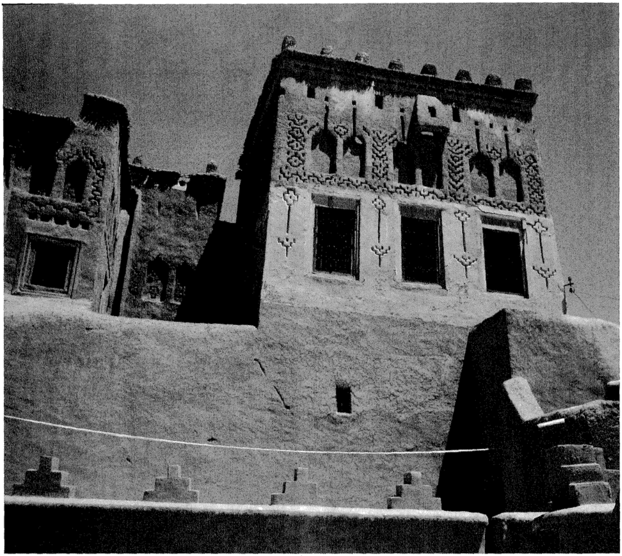
تقوم ورزازات وسط هضبة صحراوية ترتفع 1160 مترا عن سطح البحر. وموقع المدينة الإقليمية هذه واحة تنتشر فيها أشجار النخيل، ويجري فيها نهر صغير، وتقع قصبة تاوررت في نهاية شارع محمد الخامس الذي يخترق ورزازات لعدة كيلومترات. وتعتبر القصبة المذكورة أجمل قصبات جنوب المغرب. وكانت حتى وقت قريب مقراً للزعيم القبلي البربري وباشا مراكش فيما بعد ابن محمد المزواري الجلاوي. وحتى 1950 كانت القصبة مسكونة بحوالي الألف نسمة. ومنها كانت عشيرة الجلاوي البربرية في القرن التاسع عشر تسيطر على جزء كبير من جنوب المغرب. وآخر أمراء الأسرة الشهيرة الذين عاشوا فيها كان إبراهيم بن الحاج ثامي الجلاوي الذي توفي قبل سنوات، في حين تُوفّي والده عام 1955 عن عمر يناهز الواحد والثمانين عاما.

والواقع أنّ القصبات المشابهة لقصبة تاوررت تُعَدّ بالمئات وتنتشر على الخصوص في جنوبي المغرب. لكن مباني الطين الضخمة تلك تبدو اليوم مهجورة وعلى وشك التصدع والانهيار. وهذا التطور المحزن كان من بين الأسباب التي دفعت اليونيسكو إلى اعتبار قصبة آيت بن حدو الرائعة التي تجاور تاوررت من التراث المعماري العالمي، والاهتمام بترميمها لتحتفظ بروعتها وجمالها، وهي روعة سحرت كثيرا من رجالات السينما العالمية بحيث صورت فيها عدة أفلام عالمية أشهرها ولا شك فيلم «لورنس العرب».

عام 1989 تأسس مركز باسم: «مركز لحفظ وإعادة إسكان الموروثات المعمارية» في منطقة سلاسل جبال الأطلس مقره ورزازات. وكان ذلك مواجهة للخراب المتفاقم بالقصبات، وضرورة إنقاذ مايمكن إنقاذه. وبتأسيس المركز صار الأساس حاضرا لمشروع تبناه المتحف الألماني للمناجم ببوخوم باسم «طرائق التوثيق المعاصرة كأداة لرعاية الآثار بالمغرب». وقد بدأ المتحف المذكور في نطاق المشروع بالقيام بدراسة تمهيدية في مايو 1989.

أمّا الأعمال التمهيدية للندوة الدولية بورزازات، والاجراءات العملية لإقامتها، فقد جاءت بدفع من معهد غوته بالدار البيضاء. وفي مجرى الاستعدادات للندوة انضم للمنظمين كل من: الادارة المركزية لمعهد غوته ومعهد غوته بالرباط، والجزائر، وتونس، ومكتب الأمم المتحدة الدائم بالرباط للتنمية، ومكتب اليونيسكو بباريس. وكفلت وزارة الثقافة المغربية للتخطيط والتنفيذ تعاونها الكامل. وهكذا أُقيمت الندوة الدولية بورزازات برعاية متحف بوخوم المذكور، وبمشتركين من ألمانيا، والمغرب، والجزائر، وتونس. أمّا الموضوع الرئيسي في الندوة فكان التصوير المساحي. وهي طريقة تقنية حديثة تستطيع كشف الوضع الحالي لكل أنواع الأبنية، ولأجزاء البناء، بل ولمدن كاملة، وأماكن حفريات أثرية. وبعد التصوير يمكن تحليل الفوتوغرامات هندسيا وبنيويا ثم تقييمها على نحو بياني أورقمي. وتسمح هذه الطريقة بكشف وضع المواقع بدقّة تبلغ الميللمتر في المجالات الهندسية وقياسات الأعمال الفنية. وبذلك فإنّ التصوير المساحي يعتبر تقدماً واسعا في مجال القياس والتصوير كمّاً وكيفاً من أجل كشف الخطة الأساسية للأعمال الفنية الأثرية. وقد أمكن التدليل على ذلك، وعرض أمثلة واقعية خلال المنتدى الدولي المذكور. لكن كان من أهداف الندوة أيضا وضع الأساس لتوثيق تصويري قياسي

منظر جزئي من قصبة تاوررت في ورزازات



على مستوى البلاد كلها للوضع الحالي للأبنية الطينية، وهي مرحلة ضرورية لما يأتي بعد من ترميم لكل القصبات التي تستحق ذلك أو تتطلبه.

وقد رافقت الندوة حملة إعلامية في الصحافة والتلفزيون بالعربية والفرنسية بورزازات والرباط لإطلاع الرأي العام على الموضوع، وإثبات أهمية مايراد القيام به. وفي 9 نوفمبر 1989 انتهت الندوة بقرارات تتضمن برنامجا تفصيليا للعمل العاجل، هدفه الأخير إيقاف انهيار القصبات عن طريق الترميم والصيانة. ففي مطلع ديسمبر 1989 ذهبت بعثة من ثلاثة أفراد من مكتب اليونيسكو بباريس ومتحف بوخوم بتكليف وإنفاق من اليونيسكو للبدء بالعمل على وضع خطة لتطوير القصبات ودراسة وجوه الإفادة منها. وفي صيف العام 1990 يصدر المتحف الألماني ببوخوم كتابا ضمن سلاسله العلمية يتضمن أعمال الندوة باللغة الفرنسية. وفي الوقت نفسه تقريباً يوفد المركز بورزازات خبيرين اثنين إلى متحف بوخوم للتدرب على طريقة التصوير المساحي. وبعد تدريب الفنيين، والانتهاء من عملية التوثيق تأتي الأدوات الفنية للبدء بعملية الترميم والصيانة للقصبات المهددة. وتبدو عملية التمويل لأعمال الترميم والصيانة من جانب اليونيسكو مؤكدة «إن شاء الله».

طريق جديد للتربية الموسيقية

أقام معهد غوته بعمان بالاشتراك مع معهد الموسيقى الوطني في مطلع نوفمبر عام 1989 ندوة أورف الموسيقية التي استمرّت ثلاثة أيام، وشاركت فيها كل مدارس مدينة عمّان تقريباً. وكان رائد الندوة نوري الرحيباني، الذي يعمل بكونسرفاتوار لوخوف بجوار هامبورغ. والرحيباني عضو الجمعية الدولية لتطوير التربية الموسيقية (IGMF)، ومعهد أورف الموسيقي بسالسبورغ (النمسا). وكان غرض الرحيباني في الندوة المذكورة بعمان، مشابها لهدفه في ندوة سابقةٍ مماثلةٍ بدمشق إطْلاع معلّمي الموسيقى من زملائه على طريقة أورف في التدريب الموسيقي.

وكان الموسيقار كارل أورف قد طور طريقته الخاصة لتنمية المواهب الموسيقية لدى الأطفال والفتيان بعد مراقبةٍ طويلةٍ للأطفال. واطّلاعٍ على ثقافات أخرى قديمة في هذا المجال. وفكرته الرئيسية في عمله هذا أنّ العمل الموسيقي المدرسي ينبغي أن تتلازم فيه اللغة مع الحركة، فهما تشكلان وحدة واحدة يسميها أورف: الموسيقى الأساسية: «إنّ الموسيقى الأساسية ليست عزفاً فقط بل هي حركة ورقص ولغة معاً» والواقع أنّ هذه الوحدة الواحدة التي ما تزال معروفة في أكثر ثقافات العالم الشعبية، وتبدو أمراً بديهياً بدأت تضيع وتتلاشى لدى ثقافات العالم المتقدّم، ولم تبق حيّة إلّا لدى الأطفال.

وتريد طريقة أورف أن تحفظ للأطفال والفتيان هذه الوحدة، وأن تطورها، وتعتبر ذلك هدفها الرئيس. فإلى جانب تطوير وتنمية الفطَر الموسيقية واللغوية لدى الأطفال، لا بد من تربية حركية تركز على الايقاع فتنمي استطراداً القابليات الموسيقية.

وقد أدرك أورف أيضاً أن التربية الموسيقية تبدأ في سن الطفولة المبكرة بأمور بسيطة وأغان سهلة، وينبغي أن تتأسس على الخبرة الموسيقية والإيقاعية لدى الطفل. فالتربية الموسيقية المدرسية لايصح أن تعتمد على الألحان والايقاعات والأغاني الجاهزة بل لا بد أن تعتمد على التلقائية والإبْداعية لدى الطفل، والتي لاتحتاج إلى تصورات مسبقة جاهزة بل لها مئات الطرق، وآلاف الأشكال الممكنة. على أنّه لا ينبغي هنا إهمال الجانب التقني والمهني للمسألة. فلا بدّ من تدريب الأطفال تدريباً مبدئياً على طرائق استعمال الآلات والأدوات بحيث تبقى المعالم الأساسية للتربية الفنية محفوظة ومراعاة. ويرى أورف أنّ العنصر الأساسي الكائن في الموسيقى هو الإيقاع، وأن التعبيرات الفطرية الحركية الموسيقية لدى كلّ إنسان هي تعبيرات إيقاعية. ولذا فإنّ الإيقاع يلعب دوراً مهماً جداً في طريقته للتربية الموسيقية؛ ويبدو ذلك في الآلات والأدوات التي يستعملها من مثل التامبورين والمثلث، والمزمار، والطبل، والعصا الإيقاعية، والجرس. الخ، وكلها أدوات وآلات ماكانت تستعمل في التربية الموسيقية من قبل.

كارل أورف أثناء العمل

أما العمل الموسيقي المدرسي، فيتم في مجموعات. ولا يحدث ذلك من أجل توفير الوقت للأطفال والمدرسين، بل لأن الجماعية في نظر أورف ضرورية في هذه المرحلة من التعلم وإنماء القدرات. ومع ذلك، فإنّ التدريب الفردي يظل ضروريا من أجل إتقان استعمال الآلات.

وقد لقيت ندوة الرحيباني إعجاباً وحماساً من جانب زملائه المدرسين، مما شجعه على المتابعة، فأعلن عن عمل مشابه وفي عمان بالذات في هذا العام.

ترويض الشرسة

عرض لباليه شتوتجارت في القاهرة

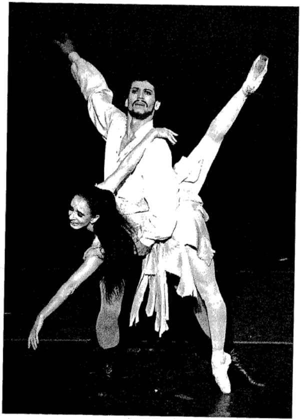
ريغنه غروس

قبل عشر سنوات، وقّعت أوراق التوأمة بين مدينتي شتوتجارت والقاهرة. لذا فإنّ الذكرى العاشرة لعقد الصداقة كانت مناسبة للقيام بنشاطات ثقافية متعددة في عاصمة مصر. من تلك النشاطات على سبيل المثال المعرض المسمى «فن معاصر من ألمانيا الاتحادية» والذي أقيم في المركز الوطني للفنون التشكيلية بقاعة أخناتون. كما أقيم احتفال، سلّم فيه رئيس بلدية شتوتجارت د. مانفريد رومل الدكتور محمود الشريف رئيس بلدية القاهرة شيكا للإسهام في ترميم مسجد صلاح الدين الأيوبي بالقاهرة.

بيد أنّ أزهى مناسبات الاحتفال الثقافية تلك كانت بلا شك العروض المسرحية الثلاثة التي قدمتها فرقة باليه شتوتجارت بالقاعة الكبرى بالأوبرا المصرية في الثاني والثالث والرابع من نوفمبر عام 1989. وكانت الفرقة المذكورة قد نزلت القاهرة لعرض باليه في فصلين عن مسرحية شكسبير المعروفة بترويض الشرسة. أما الرقصات فإنّ مخرجها كان جون كرانكو المتوفّى عام 1973. وصانع موسيقاها كورت ـ هاينتس شتولتسه حسب تخطيطات دومنيكو سكارلاتي. وكانت الحركة المسرحية والملابس من نصيب إليزابيت دالتون.

أما باليه شتوتجارت فتقودها اليوم البالرينا الأولى مارسيا هايديه بعد وفاة القائد جون كرانكو السالف الذكر في السبعينات. وهذه الفرقة تعتبر منذ تلك الفترة إحدى فرق العالم المشهورة في فنها. وكان كرانكو قد أسس الفرقة عام 1961 وطاف بها عواصم العالم الفنية الكبرى عارضا عروضه ورقصاته في أرقى مسارحها ودور عرضها.

ومسرحية شكسبير: ترويض الشرسة، هي في الأصل قطعة هزلية من خمسة فصول، تتميّز بالإسهاب في بعضها. لكن مشاهد المسرحية سريعة يتلو أحدها الآخر. أمّا المضمون فلا يختلف عما ورد عند شكسبير،



مارسيا هايديه وريشارد كراغون في «ترويض الشرسة»

لكن التعبير عنه آتٍ في الباليه بالحركة بدلا من الكلمات. والمعني بالحركة هنا: الرقص. ومع ذلك فإنّ مسرى الباليه واضح تماما بحيث لا تحتاج إلى أي شرح إضافي. وفي الواقع، فإنّ قطعة شكسبير هذه التي تشكل موازاة كوميدية لمأساة «روميو وجولييت» تبدو للمشاهد في باليه كرانكو ذات بعد هزلي حي وقوي، بل ورائع أحيانا. وتتحوّل الفرقة من فرقة كلاسيكية إلى فرقة سريعة الفكاهة «منطلقة» في آفاق الفرح والروعة والسخرية.

أما الموضوع الأصيل للمسرحية، فهو الموضوع التقليدي للصراع بين الرجل والمرأة، إذ تعالج القطعة علاقة رجل

بامـرأتـه ، وهي شابـة متكـبرة مستعصية على كل سلطة . وأمـا هو فشـاب شديـد الاعتـزاز بنفسـه ، يريد إخضاعها لسيطرته . والعملية تتمّ على ثلاث مراحل ، لا مرحلتين ؛ في المـرحلة الأولى هي القـويـة والمعتـزة ، وهـو الخـاضـع الطالب ليدها . وفي المرحلة الثانية هو القوي وهي امرأته . وفي المرحلة الشـالثـة يصـل كلّ منهما للآخر بشكل متوازن ومحبب : إنهما متحابان للمرة الأولى منذ بداية علاقتهما .

وقـد لعب الـدورين في عرض الليلة الأولى للباليه كل من مارسيا هايديه وريشارد كراغوم . وقد أثارا أشدّ الإعجاب لدى الجمهـور المصـري بحسـاسيتهـما وخفّتهـما وروعـة رقصهـما ، وعلو كعبهـما في التمثيل ، وتلاؤمهما مع دورهما . وكـذا كان الأمـر بالنسبـة لسـائـر الراقصين والراقصات في الليلتين التـاليتـين . وكـما قالت «جـريـدة القاهرة» ، فإنّ العروض الثلاثة كانت متعة ساحرة . ●

مؤلفون ضدّ الحرب

في نهايـة أكتـوبـر 1989 انعقـدت ببرلين الحلقة الأولى من سلسلة للقـراءة والنقـاش بعنـوان : «مؤلفون ضدّ الحرب» وتـرمي السلسلة المفتـوحـة هذه إلى عرض أعـمال نثـريـة وشعرية لمبدعين من مناطق متأزمة ، يقوم بعرضها المؤلفون أنفسهم ، فتصف المعـانـاة الشعبيـة بتلك النـواحي شعرا ونثـرا ونقـاشـات . وقد قال المقدمون للحلقة هذه في المؤتمر الصحفي الذي أقاموه إنّ الأدب يتحمل مسؤولية بارزة في وصف المعـانـاة ومقـاومتها ، وإنّ برلين تصلح مكاناً للقيام بعمـل رائـد يمتد ليصبح دوليا من أجل خلق وعي برفض كل أنواع الحروب .

وكـانـت الحلقـة الأولى في السلسلة من نصيب المـؤلفـين والمبـدعـين اللبنانيين الذين يعاني وطنهم من أنواع متعددة من الحروب منذ خمسة عشر عاما . وكان المشاركون : يمنى العيـد وهي شاعـرة وكـاتبـة لبنانية ، تعمل أستاذه للأدب والنقـد بالجـامعـة اللبنانية ببيروت ، وقد انشغلت بدراسة علائق الـواقـع بالأدب والإنتـاج الأدبي بلبنـان . وحبيب صادق وهـو شاعـر وكاتب وعامل في المجال الثقافي العام . وبـول شاوول ، وهـو شاعـر وكـاتب . والشاعر حسن عبد الله . وسمـير سعـد وهـو روائي وصحفي وناشر معروف . والـروائي إليـاس الخـوري . ويـوسف نعّـوم . والأخير هو اللبنـاني الـوحيد الذي لم يأت من لبنان من أجل الحلقة إذ إنّه يقيم منذ عشرين عاما بفرانكفورت . ●

كريستوف هاين يحصل على جائزة إريك ـ فريد

صار المـؤلـف الألمـاني الـشـرقي كريستـوف هاين أول الحـاصلين على جائـزة إريك ـ فريد للأدب واللغة . وهي جائـزة جديدة ستمنحها جمعية إريك ـ فريد الدولية سنويا منذ هذا العام . ويُسلَّم هذا التكريم في ذكرى ميلاد فريد يوم 6 مايـو، خلال حِفـل أدبي بمسرح القلعة بفيينا . وقد أدلى بهذه المعلومات الرئيس المؤقت للجمعية بفيينا .

ولـد كريستـوف هاين بسيليـزيـا قبل خمسة وأربعين عاما . وتعلّم بمـدارس برلـين الغـربيـة ، ثم عاد إلى الجمهورية الألمانية الديمقراطية عام 1960 . وقد عمل أولا بعد إنهاء دراستـه كاتب سينـاريو بالمسرح . ومنذ 1974 انصرف إلى الكتـابـة لمسرح الشعب ببرلين الشرقية . كما يعمل ككاتب حرّ منذ العام 1979 . ●

متابعات ثقافية

الأرشيف الأدبي بماربـاخ يصـدر دليـلاً مفيـداً في التعرف بالشعراء الألمان.

لا تكاد مفاجآت الأرشيف الأدبي بمارباخ تنتهي. فالمدينة هي مسقـط رأس الشـاعر الألماني الكبير شيلّر، ويقوم فيها أرشيفــه. وهـذا الأرشيف ما يزال يتـابـع الاهتـمام بآثـار الشعـراء الألمـان ومـآثرهم، ويفتح طرقاً جديدةً لتعرّفهم، من مثـل الإشـارة إلى أمـاكن تذكـاريـة ومتاحف تفيد في معرفة جديدٍ عنهم. وهكذا صدر في خريف العام الماضي دليـل للمتـاحف والأمـاكن التـذكـارية ببادن ـ فورتمبيرغ، يصف تلك المواطن حتّى الحاضر، إذ يحتوي الدليل على 69 وصفاً لمتحف أو مكـان تذكـاري، موضّحـاً بذلـك ما تتمتـع به هذه الـولايـة من ثراءٍ ثقـافي. والموجود في الدليل وصف للمجمـوعـات الكـبرى بالمتاحف وللأقسام الأدبية والثقـافية بمتاحف المدن. ويتضمن الوصف تحديداً دقيقاً لمواعيـد الافتتـاح والإقفـال، وحجم المعـروضـات، وأنـواعهـا، وقيمتهـا، ممّا يفيد أولئك الذين يريدون القيام بزيارات استكشافية لها.

لكنْ، لا يمكن القـول إنّ الأمـر اقتصر على الشعراء، إذ ترد في الـدليـل أسـماءُ فلاسفـة وعلماء ومـوسيقين من مثل هيجـل وكبلر وزلخر. ويمكن الحصـول على الـدليـل في متحف شيلّر الوطني.

ويتـابـع الأرشيف الأدبي الألمـاني المذكور إصدار السلسلة القليلة الشهـرة بعنـوان: آثـار، والتي تصف تلك الأماكن التي لا تحتـوي على متحف لكنهـا ذات معنى وأهميـة في التاريخ الثقافي الألماني. ●

على هوى الموضة النسائية

كان هذا هو شعـار المعـرض الـذي أقيم بمـركـز بلديـة شتـوتجـارت عن تطور موضة لباس المرأة في القرنين التاسع عشـر والعشـرين. وقـد استمـر المعـرض حتّى الثـامن والعشـرين من فبرايـر 1990. وقـد عُرضت فيـه ملابس نسائية تمتد من الملابس الفضفاضة والكثيفة في حقبة بيدر مايـر مروراً بمـوضـة مطالع القرن العشرين، وإلى موضة الخمسينـات، ومـلابس الاحتجـاج في الستينـات. وقـد عُرضت أصنـاف المـوضة هذه في سياق خلفياتها وشروطها الاجتـماعيـة. وكـانعكاس لتغير دور المرأة الاجتماعي. أمّا المعـروضـات فقـد استعـيرت من متحف النسـاء بميران، ومتحف بلديـة كرنن برامستـال. والجـدير بالذكر أنّ بلدية شتـوتجـارت عرضت تطـورات ملابس المـرأة بالتعاون مع بلديـة كرنن، وكـان المعرض نفسه تمهيدا مدروسا لما تفكر فيه المدينة من إقامة متحف للمرأة. والمخطط له أن يكون المتحف الجـديـد معـرضـا لمواد التـاريـخ الثقـافي للمـرأة بمقـاطعـة فورتمبـيرغ. وسيكون المتحف الشتوتجارتي عند الانتهاء منه أول متاحف تاريخ المرأة الثقافي بألمانيا الاتحادية. ●

SO HEISS, SO KALT, SO HART
Tunesische Erzählungen von
Hassouna Mosbahi,
Mainz, 1987
Greno Verlag, Nördlingen, 1989
255 Seiten

حار جدّاً، بارد جدّاً، قاسٍ جدّاً
حسّونة المصباحي: قصص تونسية،
دار النشر: «غرانو»،
نورد لنغن، 1989، 255 صفحة

«حارّ جدّاً، بارد جدّاً، قاسٍ جدّاً» هو عنوان مجموعة قصص الروائي التونسي حسونة المصباحي، وتبلغ إحدى وعشرين أقصوصة. صدرت للمرة الأولى بالألمانية عام 1989 في دار النشر «غرانو». وتدور أكثر القصص التي يتضمّنها الكتاب في قرية صغيرة بسفح جبل في ناحية القيروان. ويتحسر الروائي لأنّ الجبل الذي تقع في أحضانه القرية ليس سلسلة جبال يمتد فيها وعبرها البصر، بل هو جبل واحد يحد البصر. أمّا الشتاء في القرية فقارس جدّاً، وأمّا الصيف فحار خانق. تلك هي قرية حسونة المصباحي. وتتحوّل القرية إلى كون، أقدارُ المقيمين فيه في شقائها، وهزليتها تمثّل الحياة الإنسانية بشكل عام.

والواقع أنّ أقاصيص المصباحي خيال وذكريات وبخاصة ذكريات طفولته وفتوّته بتلك القرية. لكنّ لغته القوية المليئة بالصور لا تُصوِّر عالماً رائعاً، ولا ريفاً غاصّاً بالجنات والفلاحين الطيبين. فهو يتذكّر ضربات وخصومات، ويعود مراراً إلى تلك الضربات التي نزلت به: «كلهم ضربوني، حتّى أمّي كانت تضربني. وحتى شقيقتي بهيّة التي كنت أشاركها في نفس المرقد». ثمّ يتذكّر «سوء الفهم» الذي كان محيطه يحيطه به، لكنّه يقول من ناحية أخرى إنّه هو أيضاً لم يكن يفهم ما حوله ومن حوله: «هكذا بدت لي الحياة مجهولا غير قابل للفهم وخالية من الرحمة. وأحسست بمرارة بالغة أنّي غريب في القرية التي ولدت فيها» لكنّه يتذكّر أيضا الحقول الملتهبة تحت أشعة الشمس، وشجرة زيتون الجبال التي طالما استظلّ بها من الهجير، وعمته فاطمة التي كانت الوحيدة التي منحته في طفولته حبّها وحنانها، فاستمتع بدفء صدرها وهي تبحث عن القمل في شعر رأسه. لكنّه يتذكّر أيضاً إيقاظ والده له كلّ يوم في ساعة مبكّرة جدّاً قائلاً له: «قم ياولد لقد طلع النهار».

وتغصّ أقاصيص المصباحي باليأس والحقد والجريمة والحبّ. فالحبّ والنساء شديدا الحضور عنده. فهناك مثلاً الفتاة تونس التي فقدت والدتها ولاقت التعذيب والإهمال من زوج والدتها، وهي بالنسبة للمصباحي الأغنية الساحرة للطفولة والفتوة: «كنتِ لنا كلّ شئ! كنتِ القمر كما كنتِ جنون الفتوة العذب. كنتِ النبتة الصغيرة التي بزغت بين الصخور مع إشراقة الربيع» أمّا نجمة، عنده، فهي الأرملة الحلوة للشاب المتوفى حسني، والتي كان رجال القرية جميعا يشتهونها ويزعجونها. أمّا هي فكانت تصدّهم جميعا وتذلّهم لأنها كانت تشعر بالإذلال منهم جميعاً: «أيتها القرية اللعينة، المملؤة بالأكاذيب والسوء والمغرين المنافقين» وهناك أخيراً مريم الشديدة الإحساس بذاتها التي كان بودّه عندما اضطر لفراقها أن يدفن وجهه في صدرها باكياً وقائلاً: «أنت الوحيدة التي أحسست معها بالحياة والفرح والأمل». على أنّ المصباحي لا يفهم عالم قريته بوصفه عالم الحب والإثارة الجنسية. بل ذلك العالم عنده عالم فقر وجهل وسذاجة، عالم المأساة التي تتبطنّ كلّ شئ. لكنّ ذكرياته طافحة أيضا من بين السطور بالحنين إلى الوطن، وإلى الزمن القديم، زمن الطفولة. ذلك الزمن الذي لم يكن سهلا أبدا رغم الحنين إليه. لقد تغير كلّ شيء فالحدائق والبساتين لم تعد موجودة وهي التي كانت تحتوي كلّ شئ يشتهيه الفؤاد. لقد اختفى أيضا بيت الجدّة، بل والشارع الذي كان البيت ينتصب فيه، والتمثال الصغير الذي يمثّل الشاعر مع الوردة في يده. عالمه الآن عالم القسوة، وانعدام الثقة، والوحشية التي استولت على الناس. كلّ شئ بشع وكئيب: تخربت المدينة القديمة منذ زمن. ولا يحس المرء منها أثرا إلاّ في حكايات العجائز وكبار السن. لذا فإنّ المصباحي يشدّ الرحال إلى بلاد الغربة، بحثاً عن المدينة الخضراء. لكنّ الرحلة تنتهي به بعد أسابيع وشهور وسنوات إلى طريق مسدود. ويحاول مستميتا أن يعبر الصحراء الأخيرة التي تفصله عن المدينة الخضراء الموعودة، فتسوخ قدماه في الطين والقطران وتبتلعه الأرض القاحلة، ولا تنتهي الرمزية الكئيبة عند هذا الحدّ، إذ إنّه في المكان

الـذي يتردى فيه خارج أسوار المدينة تنهمر عليه من كلّ صوب بقايا المدينة وقـاذوراتهـا وجـرذانها مخترقة إيّاه إلى الأعماق، ونافخة لجسده إلى مايشبه الوحش المتنفج العملاق القادر على سحق المدينة كلها بقدميه الهائلتين. وتطفـح أقصـوصتـه المعنـونة بالقتلة بالـرمـوز أيضـا. فهـؤلاء لا يوفرون البشـر ولا الـدجاج ولا الأرانب. وعندما يقضون أخيرا على كل كائن حي يقـول أحـدهم: لم يبق حيـا غيرنا! ثم ينسحبون واحداً إثر الآخر. . .

تقـول أردمـوت هيللر في مقـدمتهـا لقصص المصبـاحي: «لقـد عرفت من قراءة هذه الـقـصص عن تونس وسائر المجتمعات العربية بشكل عام أكثـر ممّا عرفت من خلال رحـلاتي الكثيرة إلى البـلاد العـربيـة، وممـا عرفـت من خلال قراءة الـكـتـب الكثيرة عن تلك البلدان.»

أتى حسـونة المصباحي إلى جمهورية ألمانيـا الاتحـاديـة عام 1985، وهو يعيش منذ ذلك الحين بميونيخ. ●

GOETHE UND DIE ARABISCHE WELT
Katharina Mommsen,
Insel-Verlag, Frankfurt, 1988
670 Seiten

غوته والعالم العربي
كاترينا مومسن،
دار النشر: «انزل»،
فرانكفورت، 1988،
670 صفحة

كاتـرينـا مومسن التي تدرّس بجامعة ستـانفـورد بكـاليفـورنيا تنشغل منذ سنـوات بمـوضـوع غوتـه والـوطن الـعـربـي. والمعـروف أنّ هنـاك معلومات ودراسات كثيرة عن علائق غوتـه الفكـريـة والثقـافية بالثقافات الفـارسيـة والهنـدية والصينية، لكن ليسـت لدى المهتمـين دراسـة أو دراسـات مماثـلة عن علائـقـه بالثقـافـةالعربية. وكانت مومسن قد نشـرت بحـوثـا عن غوتـه والشعـر الجاهلي، وعن موقف غوته من النبيّ محمّـد والإسـلام. كما نشرت دراسة مطـوّلـة عام 1960 عن غوتـه و«ألف ليلة وليلة» أعيد طبعها عام 1981 في دار نشـر زور كامب بألمانيا. وجاءت دراستها الأخيرة المطوّلة لتسدّ ثغرة في موضوع علاقة غوته بالعالم العربي. ويجيب الكتـاب على أسئلة مثـل: ماذا كانت فكـرةغـوتـه عن العرب، وماذا قال عنهم؟ وأين نجد في كتاباته آثـارا وتأثـيرات من الثقـافة العربية؟ وكيف ولمـاذا ظهرت تلك التقاربات والتقـاطعـات بين غوتـه من جهـة، والإسـلام والنبّي محمّـد من جهـة ثانيـة؟ والكتـاب الذي نتحدث عنه هنـا يجيـب عن كل تلك الأسئـلة

مورداً نصـوصـاً طويـلةً من غوتـه للتـدليـل على كل ما يقـولـه: «إنـه يصـوِّر بدقـة كل مجالات خبرة غوتـه مع الإسـلام، ويظهـر الجوانب التي سحرت غوته من العرب والشخصية العربية»

يصف غوتـه العرب باعتبارهم أمّة: «تـقـيـم أمجـادهـا على تقـاليـد ومـوروثـات، وتتمسـك بأعـراف وعـادات» إنهم يملكـون في نظـر غوتـه، وعيا قويا بالتاريخ والتقاليد، وهم فخـورون «بخصـوصيـاتهم، وأسـلوب حيـاتهـم المـوروث عن أجدادهم». وغوته شديد الإعجاب «بفطـريـة شعـريتهم وأشعـارهم، وروعـة لغتهم وسعـة خيـالهم. وفي ملاحظـات ودراسـات إعـداديـة للديـوان الغربي الشرقي يصل غوته إلى ذلـك الـرأي الجـريء بعض الشيء والقـائل إنّ كل أولئك الذين تشكّل العربية لغتهم الأم يولدون في الحقيقـة بفطـرة «شعـرية» وينشأون ليكـونـوا شعـراء. أمّا الشعر العربي القديم فيتسّم بنظر غوته بعدة سمات رائعـة: «الارتبـاط بالطبيعـة والبيئـة الخـاصـة، والعـاطفيـة، والحيوية، وروح الـنـكـتـة والحـب السخي، والكـرم، وحسن الضيـافـة والجود. لكـن ليس هذا فقـط، بل هنـاك متنـاقضـات خلقيـة تبدوفي الشعـر والشـاعـر العـربيين: من تديّن قويّ وإلى حريّـة فكـر وسلوك معجبـين. ومن تنفـج وتكـثّـر وافتخـار وضيق بالآخـريـن، وإلـى ذكـاء مدني، وحكمـة شيـوخ، وضـرب أمثـال، واستسلام لما تأتي به الأقدار».

وقد أثّرت في غوته عدة خصال عربية

يتمـدح بها ويـذكـرهـا، من مثـل الاستقـلاليـة الفخـورة بذاتهـا، والشجـاعـة، والبطـولـة المقـاتلة ـ وبشكـل عام تلك النزعة النضالية. وتتجلى هذه الصفات على أحسن ما يرام في العرب الجاهليين. لقد كانت أشعـار الجـاهليـين بشكـل خاص هي الـتي بعـثـت في غوتـه الشيـخ: «آخر شرارات النار التي توشك أن تخمد/ فتنسم من جديد عبق الفتوة».

تتضمّن الـدراسة التي بين أيدينا إذن مادة غنيّة تكشف عن معـرفـة غوته العميقة بالثقافة العـربية، وعالمها الـروحي. فقـد عرف غوتـه كل الأشعـار العـربيـة التي كانت قد ترجمـت حتـى أيـامـه. وكـانـت الـدراسـات العربية في عصر غوته ما تزال في بداياتها. وقد أسهم هو نفسه بجهود كثيرة في بنائها وتطويرها، وفي ايقـاظ اهتمام مواطنيه الألمان بالثقافة العربية. ومارس هو نفسه الدراسات العـربية، بل وحاول أن يتعلم اللغة العـربيـة: «والحق أنّـه بسبب من صعـوبـة اللغة العربية وتعلمها فإنّ معارف غوته العربية أتت من القراءة العشـوائيـة أكثر ممّا أتت من خلال الـدراسـة المنظّمـة» وكان هذا هو ما اعـترف به الشيخ غوته الذي كان قد بلغ الرابعة والسبعين من عمره. بيد أنّ هذا «الاقتحـام» باتجـاه اللغـة والكتابـة العـربيتـين قاده من بعض النـواحي إلى مسـافـة أبعد من تلك الـتي يصـل إليهـا بعض الـذين يتعلمـون العـربيـة بطريقة منظمة. فقد كانت رؤية المخطوطات العربية تجذب غوتـه بطـريقـة سحـريـة إلى أعماق الماضي البعيد «فهناك استطاع مراقبـة الـروح المتجسـدة بطـريقـة مناسبة. ومن خلال جماليات الخط، وفنيته، وتشكـلاتـه الـرائعة يسيطر إحساس بالهيبـة متسـرب من ثنـايـا الـروح والكلمة». درس غوته أعمال المستشـرقـين الكبار، وأقام علاقات شخصيـة أو من خلال المـراسلة مع المختصـين في الـدراسـات العربية. وكـان يحسّ جاذبية شديدة من قراءة أوصـاف الجـزيـرة العـربية، وتقارير الـرحـالة عنها. وكان أكثر ما يسحره أعمال كارستن نيبور: وصف العربية 1972، و«وصف رحلة إلى الجـزيرة العربية والأقطار المجاورة» (1774، 1778). أمـا القـرآن فقد كان يعرفه جيـدا، كما أنّـه عرف سيرة الـنبي محمّـد. وكان اهتمامه بالعربية وآدابها قد بدأ منـذ الطفولة مع كتاب «ألف لـيلة ولـيـلة» الـذي استـمتـع به استمتـاعـا عظيـما، استمر في أعماله وكتـابـاتـه حتى الشيخـوخة. ويعتبر «ألـف ليلة وليلة» مصـدر كثـير من الموضوعات، والشخصيات، ووجوه المعـالجـة والقص في أشعـار غوتـه وكتاباته. بدأ ذلك في عمله كفتى في السـابعة عشرة من عمره من خلال: «مـزاج العاشق» الذي سمّى البطلة فيـه «أمينـة» وحتى فاوست، البـاب الأول الـذي عاد فيـه لذكر ألف ليلة وليلة وشهرزاد:

«أي قدر خير أتى بك إلى هنا
مباشرة من ألف ليلة وليلة
تضاهين في الخصوبة والثراء شهرزاد
وأعتبر حضرتك أعلى درجات
التعطف»

أمّا بالنسبة للشعر العربي فقد كانت أهم مصـادر غوتـه المعلّقـات التي تعـرّفهـا من خلال ترجمـة المستشرق البريطاني ويليام جونز (1746-1794). وقـد بدا أثـر ذلـك في أعمال غوتـه بوضـوح في «الـديـوان الـغـربي الشـرقي» و«كسـائنَ المطيعة». وقد استطـاعت كاترينا مومسن أن تبرهن من اقتبـاسـات أوردتهـا أنّ تأثر غوته بالمعـلقـات لم يقتصـر على بعض المـوضـوعـات والحـوادث، بل أنّـه استعار أحيانا بعض أشكال التعبير. وبـخـاصـة في مجال الحـديث عن علائـق الشبـاب بالشيخـوخـة، والحـاضـر بالمستقبـل. أمّا شعر تأبّط شرا في الثأر فقـد سحر غوته إلى حدّ كبـير، بحيث أنّـه ترجمه وأضافه إلى «مـلاحظـات ودراسـات إعـداديـة للديوان الغربي الشرقي».

أمّا الإسلام فقد أثار اهتمام غوته إلى حد بعيد. وما كان ذلك لأنّه أراد أن

الصورة التي اختيرت للغلاف الواقي

يدلّل على التسامح الديني فقط، وهو موضوع كان محبّباً إلى الأدباء في عصور النهضة، بل لأنّه درس القرآن دراسة عميقة. وكان معروفا عنه شغفه بمعرفة كل الآراء والأفكار الدينية التي يستطيع التقاطها بأي سبيل كان. ويعرف المطّلع على كتاب غوته: «الشعر والحقيقة» أنّه كان منذ شبابه يبحث عن الدين الذي يستطيع اعتباره ملائما له. وقد أسف كثيراً لهجمات النبي محمد على الشعر والشعراء لكنّ ذلك لم يحل دون إعجابه بالإسلام الذي اكتشف فيه أموراً كثيرة مشابهة لما اعتبره اعتقاداً صحيحا، من مثل وحدانية الله عز وجل، والاقتناع بأنّ الله سبحانه يتجلّى في الطبيعة، وأنّه أرسل رسلا مبشّرين ومنذرين إلى الناس ورفض العجائب والكرامات، والذهاب إلى أن التديّن الصحيح ينبغي أن يتجلى في أعمال صالحة وخيّرة. والحق أنّ كلّ هذه التوافقات الداخلية بين غوته والإسلام أحدثت إحساسا عميقا لديه بالقربى كان من العمق بحيث يمكن القول إنّه لولا تلك التمثلات لصعب علينا تصور ظهور الديوان الغربي الشرقي. وفي الديوان نلحظ كثيراً من الاعتقادات الإسلامية. دون أن يعني ذلك أنّ غوته لم يقف موقفا نقديا من بعض القضايا في التراث الإسلامي مثل قوامة الرجل على المرأة وتحريم الخمر.

وتخصص كاترينا مومسن آخر فصول كتابها للحديث عن تأثير بعض أفراد الشعراء العرب على غوته، وفي مقدمتهم المتنبي. فقد كان غوته يشعر أنّ شخصيته مشابهة في الكثير لشخصية المتنبي الشاعر العربي الكبير. ومثل المتنبي كان غوته في شبابه، في ذلك الجزء الكارزماتي من شخصيته، يحسّ بأنّ مهمّته تجاه البشرية هي مهمة الأنبياء. وكان يفسّر العلاقة والتشابه بين الأنبياء الكبار، والشعراء الكبار باعتبارها تأثيرات وتشابهات العمل الخلّاق الملهم. وهذا الإحساس العميق بالأصل المشترك بين النبوة والشاعرية جعله يكرّر في مواطن كثيرة تشبيه الشاعر بالنبي. على أنّه مالبث أن تجاوز هذه المرحلة المجازفة بعد ان تنبّه إلى فرق أساسي بينه وبين الأنبياء. فالنبي ترتبط الدعوة عنده بغاية واضحة هي اقناع الناس باعتناق دين جديد. أمّا غوته فيرى أن الشاعر الحقيقي ليست له أهداف أو نوايا غير ما يوحيه شعره. فأصل أصول عملية الخلق الفني عنده هو عدم الهدف إلى غاية. ولذا فقد اعتبر في مرحلته الثانية المتنبي مثلا للشاعر الكبير الذي ارتكب غلطة كبيرة بتجاهله لمهمّته الأساسية في الإبداع الفني، وسيره في الطريق الخطأ.

يشير كتاب كاترينا مومسن إلى أن التعرّف بالعالم العربي، والثقافة العربية يعمّق فهمنا لعمل غوته العلمي والأدبي. ومن جهة ثانية، فإنّ الدراسة تبرز لنا وجها جديدا من وجوه غوته هو الوجه الديني، وفهمه لنصاب الشاعر ودوره. وتزول بذلك آخر الشكوك حول أهمية تعرف الثقافات العالمية، بل وحول أهمية الرؤية العالمية والشاملة للقضايا. ●

DER JUNGE MANN
Botho Strauß,
Deutsche Verlagsanstalt,
München, 1987, 388 Seiten

الشاب
بوتو شتراوس،
دار النشر الألمانية،
ميونيخ، 1987، 388 صفحة

كان ظهور بوتو شتراوس على مسرح الرواية الألمانية سريعا وقويا. وروايته: «الشاب» المنشورة عام 1987 سبب من أسباب ذلك. وشتراوس، المؤلف المسرحي الذي درس علم الاجتماع والأدب الألماني، تأخذ بلبّه مسائل الانقلاب والتغير التي تؤدّي إلى التشرذم وتوحد الأفراد وانعزالهم. ففي أعماله الأولى انشغل شتراوس بالبحث عن معنى جديد للأشياء والقيم التي أفقدتها التقلبات معناها، والتي ينبغي أن تستعيد مكانتها لتستطيع مخاطبة إنسانية الإنسان من جديد. وروايته: «الشاب» تأتي لتؤكد الأمر نفسه بأبعاد جديدة. فهذا العمل الشامل والمفاجئ يلعب الدور نفسه الذي لعبه عمل بيتر هاندكه المسمى: «لحظة الإحساس الحقيقي» فالمحاولتان انفتاح محرِّر على إمكانيات التأويل الإبداعي المتجدد للحوادث والأحداث التي كانت تدور في حلقة مفرغة من الجمود والتكرار. وغاية العملين، والتي يشكل «ذئب البراري» لهرمان هيسه مثالاً نموذجياً لها، ترمي إلى التحرر من تخبطات تلك السوداوية المهولة التي علقت في شبكتها الأشياء والأحداث. هذه العملية الراديكالية

التي يضع الأدب الألماني على عاتقه مهمة الاضطلاع بها، تتمثل في محاولات الحركة في البيئات المتناقضة انطلاقاً بيّن الإمتاع والاستمتاع من جهة، والصراع مع العدمية، إبليس هذا القرن، من جهة ثانية.

والحقّ أن تقلّبات الأحاسيس والأحداث، وهو التكنيك الذي استعمله شتراوس، حادة وغير عادية. لكنها من جهة ثانية أكثر تعقيداً وفنية من أي عمل نعرفه لكاتب ألماني. فشتراوس يجنّد في عمله هذا كل دوافعه، ومعارفه الأدبية، وسلاحه الأيديولوجي والنفسي، وفي مقدمة ذلك كله خياله الواسع المجنّح، لابتداع نوع جديد من الكتابة قادر على تلبية مطالب الحياة المتجددة، واستكشافاتها كنوع من التوازن الضروري من أجل البقاء.

وكانت النتيجة لذلك الجهد الإبداعي الكبير: العمل الرائع الذي بين أيدينا، والذي يتميز بشطحاته الضخمة، وحسّيته البعيدة عن الابتذال والمتجذرة في البيئة الأصلية، وغموضه المثير للتشوق والتساؤلات. فهو يذكّر القارئ برحلة من رحلات الهلوسة الحالمة. ومشروعه يتمثّل في الدعوة إلى الاهتمام بالمسائل الأساسية، وإهمال التساؤلات والشكوك التي صارت تقليداً من تقاليد الشخصية الغربية. كل هذا يجعل من عمل شتراوس محاولة جريئة جداً وإن لم تكن مقنعةً تماماً.

أمّا بنية الرواية فتتميز بكثرة الأحداث، والتفكك الظاهر. وهذا على الرغم من أنّ فصولها الخمسة يتحدّث في أربعة منها شخص واحد بضمير المتكلم. لكنّ هذا الترابط الظاهري الناجم عن وحدانية المتكلم رغم كثرة الأحداث الجانبية، خدّاع. ففي الحقيقة أن الروائي خطط لكل فصل على حدة، ولكل فصل منطقه الخاص الذي تقرره استطرادات الخيال، والتشعبات الجانبية التي سرعان ماتصبح رئيسية، وتصبح هي السياق لتنقطع فجأة وتتلاشى في تمثيلات ومجازات تصويرية. وهكذا فإنّ بنية العمل تُعاني من افتقاد الاستمرارية التي تهب الأعمال الأدبية عادة منطقاً متساوقاً تبرز فيه أو من خلاله شخصية المؤلف أو القاصّ، وتؤمّن نوعاً من التتابع المفهوم. فكما أنّ الأوزان والأحجام تتغير، وتفقد كثيراً من خصائصها في طبقات الجوّ العليا، كذلك يفعل شتراوس مع شخصيات عمله الروائي، إذ يضعها في مناخ تجريبي يغيّر من خصائصها وطبائعها بحيث تتضاءل واقعيتها في النهاية وتمتص لصالح الأجواء الجديدة: هذه الأجواء تكون أحياناً عوالم يوتوبيا وخيال، وحدائق غنّاء وعوالم حالمة. وتارة أجراساً متحركة في مجال فارغ من الهواء ومقفل، ربما كان المعني به المسرح بتجاربه وممثليه، وطوراً مقامات مراقبة أنتولوجية لما يشبه أن يكون ثقافة هامشية، أو لازمنية مجردة في أمسية «اجتماعية» متفلسفة.

ومع ذلك فإن الرواية تجد وحدة أو بنية من نوع ما، تتمثل في وحدة أجوائها الغريبة الناجمة عن ضياع الوضوح الناتج عن العمل والحركة. ومثلها في ذلك مثل الرحلة الخيالية التي تفتقر لشعائر الترحل وطقوسه كالحركة والانتقال بتتابع. فالأمر في ذلك مثل الجسر على ظهر سفينة يجد الإنسان نفسه فيها دون تخطيط مسبّق.

تمتلئ «يوميات الرحلة» هذه إذن بقطائع زمانية مقلوبة ووجوه يغصّ تجاه بعضها بعضٌ بالمطالب والأسئلة، ولحظات جدل ومماحكة، ومقابلات مع أبي الهول الذي ربما كان يمثل عند شتراوس سبيل الهرب من وجه الحقيقة المتخفية. إنها طلعة متخفية، مكونة فيما نخمن من «اللازمان»، من عروض أوائل مستمرة، يمكن لكل إنسان أن يتوافق معها إذا عاد إلى «أناه الأصلية» مفرقا وبطريقة أسطورية، ونزع عنه «الأنا الاجتماعية الرتيبة».

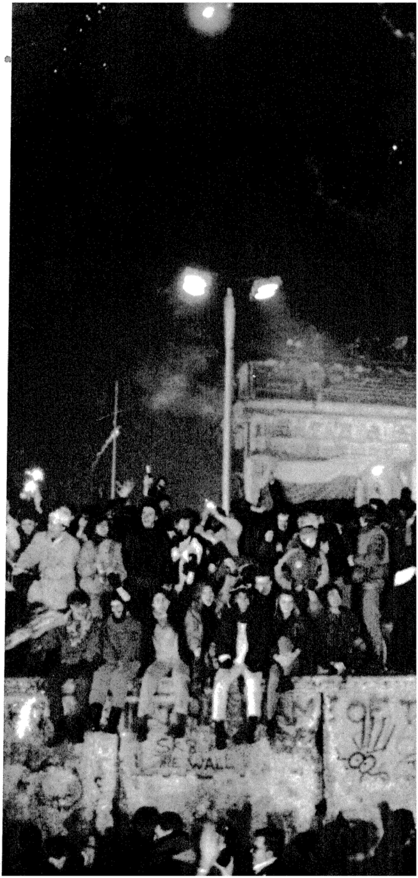
ولا شك أن قارئ الرواية ستصمّه الأصوات المتكاثرة أكثر مما تزعجه أو تثير استغرابه، وبالأخصّ عندما يتنبه إلى أنّ الرواية رغم جاذبيتها الفكرية والثقافية لم تستطع تجنب الخيالات الرومانسية، والركائس الحسية من خلال التغير الدائم للزمن والشخصيات. وتبقى هذه الرواية المجازية بغناها اللغوي عصيّة على كل محاولات الترتيب الوظيفي. ●

صورة الغلاف الخارجية الخلفية:
فبريتسيو بلاسي، مادّة أوّلية، 1989
. نحو عشرين تلفزيون، مرمر رمادي، ضوء أبيض

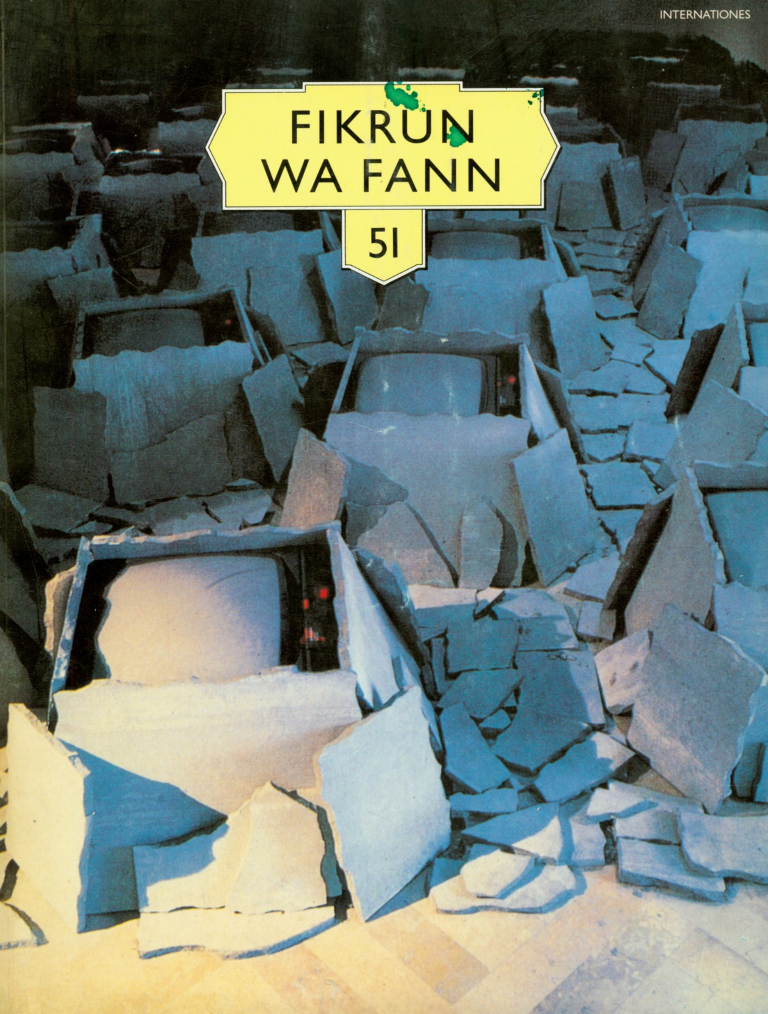
Oh Freunde, nicht diese Töne,
sondern laßt uns angenehmere
anstimmen, und freudenvollere!

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten freudentrunken,
Himmlische, dein Heiligtum.
Deinen Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder;
Wo dein sanfter Flügel weilt.
Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja – wer auch nur eine Seele
sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund.
Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben
einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben,
und der Cherub steht vor Gott.
Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Wandelt, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen.
Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder – überm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen!
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt
Über Sternen muß er wohnen.

Friedrich Schiller (1759–1805)



INTERNATIONES

FIKRUN WA FANN

51